

أدب ووقت

◆ أزمة الأدب الثوري في الوطن العربي ◆

د . سيد البحراوى



كل حيلة

نساخ ميلفل و نساخ يوسف إدريس ◆ د . حمدى السكوت
الدين والجنس في بيت من لحم ◆ فريدة النقاش



حفرة الفنانة ايلين عيسى الله

فَهْذِهِ الْعَرَبُ

- * افتتاحية : المستحيل الرابع ٤ صلاح عيسى
 * دراسات : أزمة الادب الثوري ٨ د. سيد البحراوى
 - نساخ ملفيل ونساخ يوسف ادريس ١٧ د. همدى السكوت
 - بيت من لحم بين الجنس والدين ٢٨ فريدة النقاش
 * قصص : - لمح المسافر ٣٧ محمد المخزنجي
 - النارية ٤٢ سلويمان الشنيخ
 - أربع قصص قصيرة ٤٦ أحمد زغول الشبيطي
 - جميزة ماسخة ٥٠ جميزة مسكرة ٥١ رضا البهات
 - صوف ٧٠٧ ٥٣ محمد عبد الواحد أبو قهر
 - في حديقة الحيوان ٥٦ سعد علي القرش
 * اشعار : - ثلاثية الصباح ٥٩ سعدى يوسف
 - اللصوص ٦٢ محمد صالح
 - رماق السهروردي بوردة من دمه ٦٥ وليد منير
 - أربع حيطان ٦٨ ابراهيم عبد الفتاح
 - الاشجار تموت واقفة ٧١ سمير درويش
 - الحدود ٧٣ محمد الحلو
 - جانب من أحاديث الكافور ٧٥ سمير المصاغة
 - حديث المراسم ٧٧ درويش الاسيوطي
 - قصيدة الانتفاضة ٧٩ سمير القاسم
 * توأصل ٨٢ التحرير
 * حوار مع انور كامل ٨٥ أجراه : ابراهيم داود
 * متابعات : - الصراع الثقافي في مصر ١٠٠ نبيل فرج
 - حجازي يرفض الجائزة ١٠٤ حسنى حسن
 - قراءة في كتاب « الحولة الطائفية » لمهدى عامل ١٠٧ ايمن حمودة
 - الحقيقة والوم في الحركة الاسلامية المعاصرة ١١٢ محمد موسى
 - المسرح التجارى بين الثبات والتغير ١١٦ محمد الساموني
 - مظفر النواب : المساورة عند حنود المطلق ١٣١ أحمد اسماعيل
 - زهر الليمون لعلاء الديب ١٣٥ محمود عبد الوهاب
 - ندوة السينما والديمقراطية ١٤٠ حياة الشبيبي
 - قراءات ١٤٤ رفعت سلام
 * تجريبية : رسالة في النظر ١٥٤ عبده جبر

أدب وفد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

٣٦

السنة الخامسة - فبراير ١٩٨٨

رئيس التحرير

فريدة النعاش

المبتشرون

د. الطاهر أحمد مكي

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. عبد المحسن طه بدر

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

سكرتير التحرير

حلمي سالم

مجلس التحرير

إبراهيم أصلان

د. سيد البحراوى

كمال رمزي

محمد رومي

المراسلات : مجلة أدب ونقد - ٢٣ ش

عبد الخالق ثروت - القاهرة - مصر .

الاشتراكات : (لمدة عام) : (داخل مصر)

١٢ جنيه - (البلاد العربية) : ٥٠ دولار

١٠٠ دولار أو ما يعادلها (أوروبا وأمريكا)

X من كتاب العدد X

د. سيد البحراوى مدرس الادب العربى بأداب
القاهرة . ناقد . من أعماله « الابتاع فى شمس
السياب » .

د. حمدي السكوت استاذ بالجامعة الازبكية ،
المشرف على مشروع بيلوجرافيا اعلام الادب العربى
الحديث .

محمد المخزنجي قصاص من اواخر جيل الستينات ،
صدرت له مجموعة « رثى النكين » . ومؤخرا
« الموت يضطك » .

سعدى يوسف شاعر عراقى ، يقيم فى قبرص
حاليا . من دواوينه : الاخضر بن يوسف ومشافله . -
جدارية فائق حسن - مزم تانى . ترجم « أوراق
العشب » لويتمان .

أنور كامل كاتب من جيل الازميينات . اشتهر
بكتابه « الكتاب المنبوذ » الذى صودر ، من مؤسسى
جبهة « الفن والحرية » وجبهة « الخبز والحرية »
فى الازميينات .

عبد جبر قصاص مصرى . صدرت له أعمال :
لارس على حصان من خشب ، تحريك القلب ،
ثلاثية الشفص .

كمال خليفة (١٩٢٦ - ١٩٦٨) ، فنان حر ، كان
مثالا ورساليا ، وذا أسلوب يتميز فى النحت .



لوحة الخلافة : كمال خليفة

افتتاحية

دعوة لحوار مفتوح حول انشاء منظمة مستقلة للادباء والكتاب والمثقفين المصريين

المستحيل الرابع صلاح عيسى

أخشى أن أقول أن قضية العمل الجمعي بين المثقفين المصريين ، قد أوشكت أن تصبح رابع المستحيالات ، بعد الغول والعنقاء والخل الوفي ..

والتاريخ الرسمي لنزوع المثقفين المصريين ، لعمل جماعي مشترك ، ومستقل عن الاجهزة الرسمية للثقافة ، يكشف عن أنهم كانوا طلائع لذلك الاحساس العارم بالتأمل والضيق " وذلك التوق الشديد للخروج من مظلة بطيركية الدولة ، الذي ساد معظم طبقات وشرائح وفئات المجتمع المصري ، في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ ، لذلك لم تكن صدفة ، أن طرح المؤتمر الاول - والآخر - للادباء الشباب ، الذي عقد بمدينة الزقازيق في عام ١٩٦٩ ، شعار انشاء اتحاد مستقل للكتاب ، الذي دخل دهاليز الحكم - في بداية السبعينات - ليتولاه مفصلو القوانين ومقصادارو التشريعات ، حريصين على ألا يكون اتحادا ، وألا يصبح مستقلا وألا يضم من الكتاب إلا النزر اليسير ،

لذلك خرج على الشكل الذى هو عليه الآن ، بعد ١٢ عاما من تأسيسه : مجرد ضريح فخم لجباة المثقفين المصريين ، يقع فى حى السفارات الاجنبية ، لذلك لا يقرأ أحد من المثقفين لافتحة اذا مر به . . بل يرفع القفصة ؟

وحين كان الاتحاد - بعد صدور قانونه - مشروعا تحت التشكيل ، اخذ لف الكتاب معه وحوله ، بين من يقولون ان الانضمام اليه ، بصورته التى تأسس عليها ، تفریط فى هدف انشاء منبر مستقل وديمقراطى للكتاب المصريين ، وبين الذين خاضوا معركة شرسة تستهدف الاشتباك فى معركة مع تكوينه غير الديمقراطى ، وانتهى هذا كله بهزيمة حقيقية ، حين فشل المفردون فى معركتهم ، فجلسوا جنبا الى جنب مع المتشددین على المقامى ، وانسحب الطرفان من معركة انشاء أى تنظيم يضمهم ، مستقلا كان أو تابعا ، ديمقراطيا كان أو فاشستيا .

ومنذ ذلك التاريخ وعوامل التعرية والجفاف تلحق بجباة المثقفين المصريين ، واليك المائشتات . تهديد السادات بالفصل والفرم والعصر لكتاب الرزالات وشسعراء السفالات وفلاسفة الكلام المكبر . حقبة النفط وسنوات الهجرة - بالجسد أو بالقلم أو بهما معا - الى بلاد البترودولار . سيادة مثقفى الطفيلية وفنون أحمد عدوية على مقاليد الثقافة . كامب ديفيد وسكوت المدافع على جبهات القتال لتنتقل بكل شراسة على جبهة الوعي والانتهاء . ميثاق العمل الثقافى الذى أعده الدكتور سليمان حزين وأعيد على أساسه تشكيل المجالس الثقافية العليا ، وفجر السادات فى مؤتمره العام - الاول والاخير - قنبلته بالدعوة الى دفن مومياءات قدماء المصريين ، فى موكب جنازى مهيب حفاظا على حرمة الموتى . . وهو اقتراح لم يوقفه سوى الخلاف حول نوع الطقوس التى تتبع فى الجنازة : هل تكون طقوسا اسلامية أم آئونية . أما للفساد فقد كان ينخر فى أصل الشجرة : ساد الاكثاب ، ونضب الابداع أو كاد ، وساد كتاب الانظمة وقصاصو مصالح الدماية وإدارات الاستعلامات ، ومؤرخو المسيرات الخضراء والسوداء . وتكفل تعويم

الجنية ، بطرد بقية المثقفين من القسامة ، بعد أن ارتفعت أثمان
المثروبوات وانهار للعائد من نشر القصص والاشعار¹

ولابد أن ذلك جميعه قد جعل المثقفين يتجاهلون أهمية أن تكون
لهم منظمة حقيقية تجتمع صفوفهم التساردة ، وتوحد « أنامهم »
المشرذمة ، أى أن تكون لهم جماعة مرجعية ، أو ضمير جمعى يحدد
الخطا من الصواب ، ويحمى من الانزلاق ، ويخلق علاقات انسانية
بينهم ، وينظم برامج تنشر الفكر والخيال وترهف الحواسية
والابداع ، وتطرح الجديد على صعيدى الحوار والنقاش ، ويقود
خطى الواهب الجديدة لتستقيم ويفرزها من حشود المدعين
والموهوبين الذين يعتقدون أن الأدب والفن سبوبة لأكل العيش
فيفرضون أنفسهم بالتألمة والبطالة *

منظمة ثقافية تصون حقوق هذه الجماعة قبل كل الاطراف :
مصلحة الضرائب التى تتشدد معهم ، فتحرمهم من شراء الكتب بالعائد
التافه الذى تغله أعمالهم الادبية ، بينما تتخاذل أمام لصوص البنوك
ولصوص الامهار من باعة الفساد * والناشريون ، الذين وصفهم
فولتير ، بأنهم يشربون الويسكى فى جهاجم المؤلفين * منظمة تصون
كرامتهم اذا تبرزت الدولة عليهم فوصفت أحدهم بأنه زبون فقع
خمسـة آلاف دولار لكى يهين تاريخ بلده ، لجرد أنه أبدى رأيا لم
يعجب هذا الدولة الزبونية²

والأهم من هذا وذاك : منظمة تعيد ربط وشائج المثقفين والمدعين
بشرايين الوطن ، وبمجرى تطوره ، بأمله وناسه ، بتاريخه وترايه ،
تصون وتدافع عن حريات الراى والعقيدة والنشر والبحث العلمى
والابداع الفنى ، فى وجه المحارق ومحاكم التفتيش التى تنتشر
للدعوة اليهـأ فى كل منبر¹

أعلم أن كثيرين - وخاصة فى النصف الاول من السبعينيات -
حاولوا « وفشلوا ، فيئسوا » * وأصـبهم سيقولون : ثانى ؟

وأعلم أن كثيرين سينظرون حولهم فيجدون مجتمعا استنام
لخطـة شريـرة ، مزقت كل محاولة لكى يجتمع اثنان ، وحالت

دون حتى أن تنقطع عنزتان ، لأن ذلك قد ينتهي باتفاقهما ٠٠ وهو
ما يعتبره قسائون الطواريء جريمة تجهر ، يستحق مرتكبها الجلوس
على خازوق السيد وزير الداخلية !

وأعلم أن كثيرين سيقولون أن الأحزاب السياسية قد حوصرت
حتى تحولت الى مبان فارغة ، ولن يكون المثقفون أحسن حظا من
السياسيين !

أكتفى أعرف أن الطريق الذي طوله ألف ميل يبدأ بخطوة ٠٠
فهل ننبنى هذه المجلة الصادرة الصابرة « أدب ونقد » ، الدعوة
لنقاش مفتوح بين المثقفين ، حول السبل العملية لإنشاء منظمة
مستقلة للكتاب المصريين ، نالق بمكانتهم ومكانة الوطن أم تكون
هذه الافتتاحية هي المستحيل الخامس والأخير !

أرجو ألا تكون !

أزمة الأدب الثوري

في الوطن العربي

د. سيد البحراوي

محاضرة القيت في « الملتقى الرابع للادب والنسرة » الذي
نظمه اتحاد الكتّاب والصحفيين الجزائريين - فرع سكيكدة
في الفترة ٢١ - ٢٤ أكتوبر ١٩٨٧ .

لا تسعى هذه المحاضرة الى الخوض في التعريفات المختلفة لمفهوم الأدب
الثوري ، تلك التي سيتم حولها - دون شك - نقاش وخلاف في هذا الملتقى ،
ولكنها تريد أن تنفذ من الخلاف الى دلالاته على أزمة الأدب الثوري في
الوطن العربي المعاصر .

ان توقعي لحدوث خلاف حول تعريف الأدب الثوري ، هو في الحقيقة
نتاج لاتباعه للساحة النقدية العربية من ناحية ، ولصراع دار بداخلي منذ
تلقيت الدعوة للمشاركة في هذا الملتقى . ان مجموعة من التساؤلات قد ثارت
في ذهني طوال فترة الاعداد لهذه المحاضرة ، بعضها شديد الموطاة والقسوة
مثل ، هل يوجد حقا أدب ثوري عربي ؟ أو هل يوجد حقا أدب ثوري ؟ وبأي
معنى : هل نقصد الأدب المرتبط بالثورة ، المسجل لأحداثها ، والمشارك في
التحميس لها والدعاية ، أم هو الأدب المهد لها والمثير لضرورتها في أذهان
الطليعة والجمهور ؟ أم هو - من ناحية ثالثة - الادب الذي يعمل على تغيير
الواقع ، سواء ارتبط بثورة معينة أو لا .

هذه الأسئلة وغيرها التي شارت في ذهني ، أشعر أنها نتاج لواقع
الادب العربي المعاصر ، ولواقع الثقافة العربية المعاصرة بصفة عامة . وبعض
هذه الأسئلة - دون شك - مشروع ، وكلها ضروري أن يطرح في مثل هذا
الملتقى . وكثير منها مازال مطروحا على ساحة النقد الأدبي وعلم الجمال
في العالم كله . غير أن المشكلة تكمن في أن الفكر العربي - اعتمادا على الأدب
العربي - لم يحسم أبدا منها ، وبمازال قدر التداخل والغموض عالية بشأنها -
كما قد نكتشف في حوارنا في هذا الملتقى . وإذا كان هذا الفكر قد توصل في
مراحل معينة وخاصة في الأربعينات والخمسينات والستينات الى الاقتراب
من مفهوم متسق ومتكامل للأدب الثوري ، فأننا نشهد منذ بدايات السبعينات
وحتى الآن تراجعا واضحا عن هذا الاقتراب ، بل وبعدا أوضح عن مجرد طرح
هذا المفهوم ، سواء في الدراسات أو النقودات ، ومن هنا تأتي أهمية ملتقانا
اليوم . ذلك أنه يبقى الفرصة الوحيدة للحوار حول هذا الموضوع .

محاضرتي - أذن - هي مجرد محاولة متواضعة لاثارة ذهن والتساؤل
حول سر هذا التراجع ، ذلك أنه - هو وأزمة الادب الثوري ذاته ، وكلاهما
نتاج للآخر - تجل أزمة كبيرة وعميقة نعيشها في واقعنا العربي المعاصر .
وهي محاولة فرضت على البعد عن التفصيلات والنماذج ، فهذه مجال آخر ،
وإن تبق في حدود الاطار العام حتى تتاح الفرصة لتأمل أشمل في
المقضية ذاتها .

- ١ -

قلت - في البداية - أنني لن أخوض في تعريفات الادب الثوري .
ولكنني أشعر بضرورة تحديد التعريف الذي أنطلق منه في الحديث عن
موضوعي : أزمة الادب الثوري .

بإيجاز شديد أراني أميل إلى التعريف الأشمل :

الادب الثوري هو الذي يسعى لتحقيق التغيير الجذري في
الاجتمع . ومعنى هذا التعريف أن الادب الثوري ليس هو فقط
الادب المرتبط بالثورة كحدث فعلي ملموس ، ولكنه يعني أنه
ادب يساهم في التحضير لها ، ومعانيها وتصحيحها بعد أن
تحدث ، كما أنه ادب يساهم في قيامها حتى قبل أن تلوح في
الافق بلزمان بعيدة . هو إذن - ادب يمي تناقضات واقعه
أو يرى صيرورتها الجدلية ، ويشير في منلقبه ضرورة تغيير هذا
الواقع نحو الأفضل .

المباشرة والجمل

ومثل هذا التعريف للادب الثورى - بالمعنى الواسع - يثير مجموعة من المشكلات ، منها - مثلا - طبيعة الادوات التى يستخدمها لتحريك وظيفته . ونقصد هنا بالتحديد مشكلة المباشرة فى الاداء ، والتشكيل الجمل . فثمة آراء كثيرة مطروحة ترفض الاداء المباشر ، وترى فيه تناقضا مع التشكيل الجمل . ورأى أن هذا التناقض تناقض مصطنع ، إذ ليس حتميا أن يتعارض الاداء المباشر مع التشكيل الجمل ، وخاصة إذا ما توافق أو انسجم الاداء مع العناية التى يسعى النص الأدبى الى تحقيقها ، وطالما حققت هذه العناية متطلبات وأقع النص . ومن ثم فإن المعيار الذى ينبغى أن يحكم هذه المسألة هو قدرة النص على التواصل مع متلقيه ، أصحاب المصاحبة فى التعبير ، وحسب وضع المتلقين ينبغى أن يكون الاداء الفنى .

إن بعض الشعوب فى مراحل معينة ، وفى لحظات معينة ، وحسب وضعها الثورى ، تحتاج الى وضع اليد على الجرح مباشرة ، وبقسوة بالغة أو بتحكم شديد ، كما كان الحال قبل تفجر الثورة الجزائرية مباشرة ، والبعض الآخر من الشعوب ، أو نفس الشعوب فى لحظات أخرى ، تحتاج الى صياغة منمقة وغوص عميق فى التفاصيل والمخفيات الداخلية ، كما هو الحال فى نفس الادب الجزائرى ، بل والعربى بصفة عامة اليوم . وهذا يعنى أن العنصر الحاكم فى هذه المسألة هو نسبية الوضع الثورى الذى ينطلق منه الأديب وطبيعة الجمهور الذى يتوجه اليه ، وطبيعة تقاليده الأدبية السائدة ، وهذا يعنى ضرورة تلازم الوعى السياسى مع القدرات الفنية لدى الأديب الثورى باستمرار .

يثير تعريفنا للادب الثورى مشكلة أخرى خاصة بمفهوم التغيير الجذرى وأنا أعنى به تحديدا تقسيم جليل قيمى متقحم فكريا وفنيا - عن القيم المتخلفة - التى تسود المجتمع فى لحظة معينة ، فليس منطقيا أن يتبنى الأديب الثورى نفس القيم السائدة ، لأن هذه بالضبط هى ما يؤثر عليه . وقد تكون واضحة ضرورة رفض القيم السائدة على المستوى الفكرى أو الأيديولوجى ، ولكن الغامض هو مسألة رفض القيم الفنية ، وهنا نقول إن التلازم بين الرؤية الثورية والنسج الفنى الثورى أمر لا مفر منه . ونحن نقول « النسج الفنى » فلسنا أعنى الادوات أو حتى الشكل الخارجى ، فلا شك أن الشاعر الثورى يمكنه أن يستخدم الاستعارة والكناية والوزن والقافية ، ولكنه - يقينا - لا يستخدمها بنفس المفاهيم والمعايير التى

يستخدمها بها شعراء آخرون غير ثوريين ، أنه يوظفها - في ظل علاقات جديدة - بطريقة جديدة ، لتشكيل قيمه الجديدة ، وكما أنه يكشف إمكانات جديدة في الأشكال القصيدة أو التقنيات القصية ، يمكنه أيضا انتاج أشكال جديدة وتقنيات جديدة .

غير أن سمة جوهرية ينبغي أن تتوفر في الجديد الثوري ، هي أنه نابع من الواقع ، وليس مفروضا عليه من الخارج . مدرك لتناقضات هذا الواقع على المستويات المختلفة ، بما فيها المستوى الفنى ، وقادر على تفجير هذه التناقضات من داخلها للوصول الى جديده فكريا وفنيا . وهنا يبرز الفارق الواضح بين الفن الثورى والفن المتهمد ، هذا الذى يسعى الى تحطيم القديم دون جدل حقيقى ، أو بديل مستورد من الخارج غير قادر على التواصل مع متلقيه وجمهوره ، ورغم أهمية هذا الفن المتهمد - أحيانا - في زلزلة هيمنة الفن السائد التقليدى أو المحافظ - إلا أنه يبقى قاصرا عن تحقيق غاية الفن الثورى ، أى تغيير المجتمع ، وعلى النقيض فإن التهمد وفرض الجديد من الخارج قد يؤدى الى نتائج عكسية ، انفصال بين الاديب ومجتمعه وحالة من الاغتراب الكافى عن الجماهير الحقيقية التى يسعى اليها الادب الثورى ، تلك الجماهير التى يمكن أن تكون محاصرة بفهم تقليدى ومحافظ للأدب والفن ، ولكنها تحل إمكانات مخفية لحس ثورى ومتقدم . ينبغي على الفنان أن يصل اليه ويشيره ويتلاحم معه ، فنلتحم به الجماهير .

- ٢ -

ما سبق يشير الى أن مفهوم الادب الثورى يتضمن ثوابت ومتغيرات ، الثابت الاساسى هو أن كل ادب ثورى لا بد أن يكون ساعيا الى التغيير نحو الافضل ، أما نوعية هذا التغيير المطلوب وكيفية تحقيقه ، فذلك أمور يختلف فيها الادب الثورى لكل شعب من الشعوب ، بل وفي المراحل الثورية المختلفة للشعب الواحد ، بل حتى في الانتقالات الاساسية للمرحلة الثورية الواحدة للشعب الواحد .

لقد تعددت أنواع الثورات .. ثورات العبيد ، وثورات الفلاحين ، والثورات البرجوازية ، وثورات التحرر في العالم الثالث والثورات الاشتراكية . الخ ، ولا شك أن كل نوع من هذه الانواع قد تبنى قيما فكرية

وفنية تختلف عن النمط الذى تبناه النوع الآخر ، ومع ذلك ظل انتسابها
الفنى والادبى ثوريا فى اطار مرحلته ومجتمعه - على الاقل - ان لم يحتفظ
بماكيناته الثورية فيما بعد مرحلته ومجتمعه كفن خالد .

وفى وطننا العربى الحديث ، شهدت كل بلد من بلدانه على حدة ،
وفى فترات متقاربة ، ثورات مختلفة ، اتسمت جميعها بانها ثورات تحرر
وطنى من المستعمر الاجنبى ، وواكب هذه الثورات - تمهيدا لها وتصويرا ،
وتصحيحا - أدب من مختلف الانواع (الادبية) ، حمل قهيم هذه الثورات ،
بل ربما اوحى اليها بها ، حمل هذه القيم على المستويات المختلفة ،
فكريا وفنيا ، وبهذه الدرجة او تلك من النضوج والتماسك ، ونجح فى
تحقيق كثير من عناصر التقدم والثورية فى الرؤى والتنشكيلات ، غير أن
حدود هذه الثورات نفسها حكمت حدود وامتداد هذا الادب الثورى .

ان الثورات التحررية فى بلدان العالم الثالث ، وإن كانت بقيادة
شرايح برجوازية ، الا أنها تختلف عن الثورات البرجوازية الاوربية اختلافا
واضحا ، وذلك بحكم الظروف التى نشأت فيها تلك البرجوازيات ،
وثوراتها التحررية . لقد فرضت البرجوازيات الاوربية - بعد أن فقدت
ثورتها وتحوّلت الى دول استعمارية - على برجوازيات العالم الثالث
والعربى خاصة هيمتها السياسية والفكرية والفنية باحكام صعب أن
تنخلص منه هذه البرجوازيات الاخيرة حتى الآن ، رغم تحقيق الاستقلال
الاسمى عن تلك الاولى .

الحلم المقتل

ان السيطرة الاستعمارية الاوربية ، قد شملت - ضمن فعلها فى
المناطق - التأثير المباشر وغير المباشر فى نشأة الطبقات الوسطى العربية
وتكونها وتطورها ومع تبلور هذه الطبقات كان من الطبيعى أن تطمح الى
تحقيق حلم الدولة الرأسمالية التى تسيطر فيها على سوقها ، غير أن هذا
الحلم المشروع ذاته ، كان حطما مشوها لانه تبنى المفهوم الاوروبى للدولة
الرأسمالية وتماثل معه تحت تأثير التبعية الفكرية . وكان تحقيق هذا
الحلم مستحيلا ، كان مستحيلا أن تسمح الدول المستعمرة للدول العربية أن
تحقق دولا رأسمالية على مثالها ، لان هذا سيعنى استقلالها بأسواقها ،
أى فقدان الرأسمالية الاوربية لهذه الاسواق . وكان هذا يعنى انهيار
النظام الرأسمالى وتوقفه عن إعادة انتاج ذاته وعلاقاته :

وهكذا كان حلم الثورات التحررية العربية هو ذاته مقتلها ، وهذا هو المازق الرئيسي الذى عانته وأورثته لأجيالها المختلفة ، حتى تلك التى استطاعت أن تحقق جزءا كبيرا من الاستقلال ، هذا الاستقلال السياسى فى الثلث الثانى من القرن العشرين . فرغم هذا الاستقلال ، زادت وطأة الاستعمار الاقتصادى والثقافى * . وبهمننا هنا أكثر استعمار النفوس والانواق والقيم والمفاهيم والمثل العليا ، وهذا الاستعمار الاخير أمر بالغ الأهمية بالنسبة للادب والفن بصفة خاصة ، لانه فى حالة الاستعمار المباشر هناك عدو واضح يمكن أن توجه اليه السهام * أما فى وضعنا الراهن ، فان العدو مختلف بداخلنا ، ليس فقط فى أعوانه ، وانما فى داخلنا نحن وفى جماهيرنا المستلبة منا بفعل الدعاية وأنماط الاستهلاك ومختلف أشكال الغزو الثقافى التى نعرفها .

وعلى هذا النحو ، فان ما حدث - أو ما يكاد يحدث - لجمل حركاتنا التحررية العربية هو نوع من الاجهاض بدرجات متفاوتة ، وتحولت الثورات الى قيادات حاكمة ذات طابع عسكرى - حتى وإن لم تكن من العسكر - تنفض - رويدا رويدا - يدها من تحالفها مع القوى الشعبية التى شاركت فى الثورة ، وتتحول الى عدو لها - بدرجة أو بأخرى - وتضطهد كل من يعلن تمسكه بتلك الثورة واستمرارها ، وعلى رأس هؤلاء الكتاب والفنانون . ولذلك فانه من الطبيعى أن يمتلى أدبنا بنموذج الثورى المازوم ، أو يتحول هو ذاته الى أدب ثورى مازوم سواء فى مضونه أو فى أشكاله .

- ٣ -

ان نموذج الثورى المازوم والمحاصر والمقموع ، يمكن أن يكون أبرز نماذج البطل فى الرواية العربية المعاصرة ، بل وفى كثير من المسرحيات والقصص القصيرة والقصائد الشعرية ، ولو أردنا أيراد نماذج لاستنفدنا عددا كبيرا من الصفحات تتجاوز كثيرا الحدود المتاحة لهذه المحاضرة ، لاننا نعتبر أن تقديم هذه الازمة لا يدخل فى نطاق موضوع محاضرتنا ، ازمة الادب الثورى . وعلى العكس فان معالجة ازمة الثورى يمكن أن تكون نوعا من تجاوز ازمة الادب الثورى ، باعتباره - على الاقل - نوعا من وضع اليد على الجرح والغموض فيه لاستكناه أعماقه وكيفية علاجه ، ومع ذلك فان عددا كبيرا من هذه الاعمال يندرج تحت اطار الادب الثورى المازوم ، ليس لأنها تعالج موضوع ازمة الثورى ، وانما لأنها تعالجه من مطلق الازمة والضيق . ولذلك فان ههنا فى هذه المحاضرة مركز أساسا على آليات التعامل مع الموضوع أى الرؤية التى يرى بها الادباء وأقنعهم المعاصر ، وكيف تتجلى فى تشكيلاتهم الفنية .

ويبدو لي أن السمة الأساسية في أدبنا المعاصر - في هذا الشأن - هي الرؤية المفتحة الجزأة والمحاصرة . وهي سمة تمتد في سمات أخرى منها عدم اليقين ، وعدم الإيمان بنسق متكامل من القيم أو الاسى لفقدان قيم كانت موجودة من قبل ، ومنها اللجوء الى أشكال غريبة تعبر عن غربة الفنان عن واقعه . ومنها تحويل مهمة الادب من توثيق الواقع الى توثيق اللغة أو النص . . الخ .

إن السمة الأساسية ، أي الرؤية الجزأة والمفتحة ، هي نتاج واضح لازمة الثورة في العالم العربي ، بكل ما أنتجته هذه الازمة من انقسام واضح بين الشعار والتطبيق أو الممارسة ومن ازدواجية حادة في نفوس البشر وخاصة الأدباء ذوى الاحساس الحاد والمرفه ، بحيث أن انقسام الذات يصبح خاصية أساسية نلمحها واضحة متجلية في أعمال كتابنا اليوم . إن انقسام الذات هو سمة معاصرة في الادب الغربي بصفة عامة كما لاحظ منظرو الرواية المختلفون ، ولكن هذا الانقسام نتاج لازمة البرجوازية الغربية وللاغتراب الملازم للجموع الرأسمالي ، ولذلك لا يجوز الخلط بينه وبين ما نراه في أدبنا العربي المعاصر بسبب اختلاف المؤثرات والاختلاف مفهوم الذات المعانية هنا ، ومع ذلك فإن مشابهاة كثيرة يمكن أن تلمح بين الأدبين ، نتيجة لتابعة أدياننا للانتاج العربي وتأثيره به .

وقد يرى البعض في انقسام الذات وتفتت الرؤية شيئا إيجابيا باعتباره نقبضا للاحادية والخط المستقيم المسطح . وصحيح أن انقسام الذات يمكن أن يكون شيئا إيجابيا ، ولكن ليس بسبب مناقضته لاحادية الرؤية والتسطح . فالذات المنقسمة والرؤية المفتحة يمكن أيضا أن تكونا تعبيراً عن أحادية النظر بل انعدام النظر أصلا ، كما انهما يمكن أن يكونا تعبيراً عن عمق في رؤية الاشياء لا يسمح بتسطيحها واعلان توافقهـا وانسجامها وسيرها في خط واحد صحيح ، ونستطيع أن نجد في أدبنا المعاصر نماذج متعددة لكل من الاتجاهين ، نأت منقسمة تعبر عن تناقضات الواقع ، وذات منقسمة تهرب من هذه التناقضات ولا تترأها ، فتقوص في تداعياتها ولا تستطيع حتى أن تلمح تناقضاتها الداخلية .

وينتج عن هذه الرؤية الاخيرة تعددية واضحة في الازمنة والاماكن واللغات . مع غياب مفهوم الدراما والتنامي (وأنا هنا أتحدث عن الرواية والقصة القصيرة) ، مما يجعل المشاهد نشأرا يقصد منها تبليغ التلقى ضياع النص وضياع الرؤية . وبينما يجيز بعض الكتاب استخدام هذا التعبير للدلالة على أزمة الانسان المعاصر ، يفشل آخرون في ذلك ، ويبقى

النص مجرد تمرين على استخدام الاشكال والتقنيات المستوردة من الخارج *

ونعتبر هذه الرؤية عن شك واضح في مختلف انساق القيم المطروحة في الواقع ، وشك واضح في يقين الحاضر ، وشك اوضح في امكانيات المستقبل ، وبعض الاعمال تستخدم بديلا واضحا هو التمسك بقيم الماضي باعتبارها التقييم الوحيدة المدسجة ، والبعض الاخر لا يقدم أى بديل ويعطى الحق المطلق لكشك المطلق دون بديل ، ينطبق هذا على مجهل القيم والمثل العليا الفكرية والجهالية • ولناخذ مثلا مفهوم الزمن ، وسنلاحظ أن عددا كبيرا من كتابنا الذين كتبوا أعمالا ثورية كبيرة من قبل أصبح الزمن يتقدم - في أعمالهم - رغم انهم ودون رغبة ودون رضا • ولأنهم يدركون قوة الزمن وحمية تقدمه ، فانهم يرددون ذلك مستسلمين بانى مع الحزن للماضى الذى يعرفون عدم امكانية عودته - وباختصار يفقد هؤلاء الكتاب سهول الرؤية ويقرن الادب ومنطق البناء المتكامل ، ويعيشون الازمة *

ولذا انتقلنا الى الشعر ، وجدنا غلبة واضحة لاتجاه شكلى يعلى من شأن اللغة والاسطورة والماضى بنصوصه وقيمه على الواقع المعاصر بلغته وبنائه وتفاصيل حياته الحية ، ويحول وظيفة الفنان الى ما يسمونه بتثوير اللغة تغطية لهرجهم من تغيير الواقع والعمل من أجله ، حتى لو اقتضى الامر كتابة نصوص تتداول بين أفراد (جيتو) محدود العدد هم الشعراء أنفسهم • فى هذا الاتجاه تصبح علاقات المفردات بديلا لغياب العلاقة مع الحياة ، وللعب باللغة بديلا للدور الجاد الذى منع منه الشعراء ، والحصار فى اطار الجيتو بديلا للقضاءات المزارع والمصانع والمساحات •

ليس كل هذا تمهيرا واضحا عن أزمة الادب الثورى ، بل الأدب بصفة عامة فى وطننا العربى على امتداده ؟

- ٤ -

وبئنى الان دور التساؤل الساذج : من المسئول عن هذا الوضع المأزوم ؟ لقد اجبت فى الصفحات السابقة عن هذا السؤال ، ولكنها اجابة جزئية وناقصة ، رصدت تحولات الثورة الى نقيضها ، والثورين الى نقيضهم ، ولكن .. هل ينطبق هذا على الحكام وحدهم ؟ أم ينطبق ايضا على المحكومين ، وعلى الكتئاب والفنانين ، الذين يظل بعضهم مشاركا فى الحكم واغلبهم محكوما ؟

لا أريد أن أتحدث عن المسئوليات السياسية للادباء لتجاوز أزمة الثورة ، ولكنى أرى بعض المسئوليات الفنية القادرة على تجاوز أزمة الادب الثورى .

ان الوعى بهذه الازمة فى حد ذاته هو بداية حتمية لتجاوزها ، ولكن هذا الوعى لابد أن يصل الى الأعماق ، الى جذور هذه الازمة ، كما حاولت أن أشير منذ البداية . . . لابد من الوعى بالفصل بين الحلم والمقتل ، وحتى لا يكون حلمنا هو مظلما ، لابد أن نعى بانفصامنا واغترابنا عن أنفسنا . وعن جماهيرنا .

لقد عرفت الادب الثورى - فى البداية - بأنه ليس أدب الثورة ، وإنما هو الادب الذى يغير الواقع ، أى يساهم فى الثورة ، ومن هنا فإن علاقة الادب هى بالواقع الذى تمور فى رحمة الثورة رغم ما يبدو على سطحه من موات وتشتت وضياح ، والادب الثورى هو وحده الذى يستطيع أن يكشف ستر هذا الموات ويبرز امكانيات الثورة وينبهها ويرعاها .

وليس هذا بالعبء الكبير ، ولا هو بالعمل السياسى . هو فحسب عمل فنى من الطراز الاول ، أن يعيش الكاتب واقعه ومع شعبه ويراقب حياته وحركاته ولغته ، ويكتشف فيها للثورة ، يكتشف كيف أن كل فرد يعيش النصر والهزيمة كل يوم بل كل لحظة ، وكيف يحول التهمز والفقر الى امكانية حياتية حتى يواصل العرش ، ويستمر فى الحياة منتصرا على ما يعوق هذه الحياة - أليس هذا فعلا ثوريا صغيرا يمارسه كل فرد فى كل لحظة من حياته .

أين نحن من هذا ؟ هل عشنا ما يعيشه الناس ، مضمون ما يعيشون ، والشكل الذى به يبنون حياتهم ؟ أعتقد أننا لو فعلنا ذلك لتجاوزنا جزءا كبيرا من انفصامنا ، ومن أزمتنا الخاصة . ليس المطلوب هنا - بالطبع - هو الاستسلام لأنماط الحياة والفن المطروحة لدى البشر فى مجتمعنا ، وإنما المقصود هو معاشة هذه الانباط والوعى بها واستشفاف امكانياتها التحررية بل والثورية أحيانا ، والاعتماد عليها وتدعيمها بروانا وأشكالنا الالئمة . فى هذه الحالة سيخرج الاديب من اغترابه ، ليلتقى بقرائه وجماهيره وقد رأت امكانية التخلص من الشكل المغترب والمحاصر الذى تعيش فى أطواره هى أيضا .

نساخ ملقثيل ونساخ يوسف ادريس حمدى السكوت

لا ازال اذكر الدهشة التى اعترفتنى وأنا أقرأ لأول مرة قصة يوسف ادريس « ألف الاحرار » . كنت قد قرأت قبلها ملفل (١) : « بارتلبى للنساخ » « Bartleby the Scrivener » وهالنى ما لا حظت من أوجه شبه قوية أو عديدة بين القصتين . قصة « بارتلبى » تدور حول نساخ يعمل فى مكتب محام كبير فى « وول ستريت » وقصة « ألف الاحرار » تدور حول نساخ يعمل فى شركة كبيرة فى شارع سيلممان .

والوقوف الرئيسى فى كلتا القصتين يكاد يكون واحدا ، نساخ يرفض - فى حسم . . . وأدب - التقيام بواجب من واجباته ، ويذم الرفض فى وجه رئيسه مباشرة .

فى قصة « ملفل » يصف المحامى الكبير الذى يعمل عنده « بارتلبى » كيف رفض الأخير أن يراجع معه وثيقة كان بارتلبى نفسه قد قام بنسخها ، على النحو التالى : « وفى عجلتى ، وتوقى الطبيعى للطاعة الفورية (من بارتلبى) جلست وقد انحنت رأسى على النسخة الاصلية على المكتب ،

(١) هرمان ملفل (HERMAN MELVILL) كاتب وشاعر امريكى عاش فى القرن التاسع عشر (١٨١٩ - ١٨٩١) . من أشهر أعماله رواية « موبى ديك » (١٨٥١) (MOBY DICK) ومنذ صدورها ومدون روايته الأخرى (بير) بعدها بعام فقد ملفل الشهية التى كان اكتسبها بعمل أعمال أتل شانا ، وعاش يعانى الاملال وشظف العيش حتى وفاته .

وقد كتب ملفل مددا من الاملال الشعرية « القصصية بعد » بير . يمتنا بهنسا قصة « بارتلبى » التى نشرت لأول مرة سنة ١٨٥٣ وهى التى تمثيلية .

وامتدت يدي اليمنى - في شيء من العصبية - جانبا وهي تحمل النسخة
الأخرى ، حتى يمكن أن يخطفها بارتلبي فور بروزه من منزله ويبدأ العمل
دون أدنى تأخير .

كان هذا بالضبط هو موقفى حين جلست وناديت ، وذكرت بسرعة
ما أردته أن يفعل ، وهو أن يراجع ورقة صغيرة معى وتخيّل دهشتى ،
لا بل تخيل زعرى ، عندما أجابنى دون أن يتحرك من منزله (كان مكتب
بارتلبي منزلا ولصيقا بمكتب المحامى) ، وبصوت غاية في الهدوء والحيسب :
« أفضل ألا أفعل ذلك » .

« وللحظة جلست فى صمت تام أستجمع قواى الذهولة . وخطر لى
على الفور أن أذنّى قد خدعتانى ، أو أن « بارتلبي » لم يفهم بامرة ما عنيته .
فكررت طلبى بأوضح نبرة ممكنة ، لكن جوابه السابق وصلنى بنفس
درجة الوضوح « أفضل ألا أفعل ذلك » . (ووجعتنى) أردت عبارته رأسا
فى حالة هياج شديد : « أفضل ألا أفعل » ، ثم اجتزت الحجرة بخطوة
واسعة : « ماذا تعنى ؟ » أمجنون أنت ؟ أنا أريدك أن تراجع هذه الوثيقة .
خذ . ودفعت بها ناحيته . لكنه أجاب : أفضل ألا أفعل ذلك » .

« ونظرت لله ببغبات . كان وجهه هزيل التكوين ، وكانت عيناه
الرماديتان كليتين «مادقتين» ، ولم يكن يبدو عليه اطلاقا أى أثر للانفعال .
لو كان قد بدا فى سلوكه أدنى توتر ، أو غضب ، أو نفاد صبر ، أو وثالة
بعبارة أخرى : لو ظهر عليه أى شيء انسانى عادى لطرّدته بعنف من الموقع
دون أدنى شك »



هذا هو الموقف الرئيسى فى قصة ماغل . أمّا فى قصة « يوسف ادريس »
فان أحمد رشوان ، الذى كان قد نسخ خطابا لشركة وردت فى نهايته عبارة :
« ونحن نكون أحرارا فى التصرف بمقتضى ما تخوله لنا كافة حقوقنا
كشركة مساهمة » أحمد هذا يكتب كلمة « أحرارا » بدون الألف الأخيرة .
ثم يذوّج بالخطاب الى مكتب رئيسه ، الذى « أدركت عينه الخبرة على
الفور أن الأحرار مكتوبة بلا ألف ، فنظر الى أحمد رشوان طويلا وكأنه يريد
تجميمه ، ثم دار بينهما الحوار التالى :

- هى فى الأصل أحرارا والملا أحرارا يا حضرة ؟

- أحرارا !

- يعنى يالف ؟

- أيوه بالف .

- يعنى شفتها .

- شفتها يا رئيس :

- طيب ، آمال يا حضرة ما كتبتك يا ليه ؟ روح يا حضرة اكتبها
ومات الجواب تانى *

فقال احمد رشوان بكل « ثبات واطمئنان » :

- متس حكتيها يا سيد *

والواقع انله قال هذا وكادت قننايه نوبة خوف • فالدعشة الشديدة
المذهلة الاتى ارتسمت على وجه الرئيس عبد اللطيف كانت شيئا يخيف • اذ
كيف يعصى مرسوم رئيسه هكذا في وضح النهار وعيني عينك وفي مسألة لا
تحتمل النقاش ؟

دهش الرئيس عبد اللطيف وذل ولم ينطق في الحال ••• وأخيرا
تكلم •• وقال :

- بقول اليه يا حضرة ؟

وفي أصب جم عاد أحمد يقول : انا راى يا أستاذ عبد اللطيف انها
تكتب من غير ألف تكون أحسن •

- راىك ؟

خرجت الكلمة كالرصاصة من فم الرجل أعقبها بسرب دافق من
الفذائف •

- راىك ده تلفه في ورقة وتعلمه على ريق النوم • راىك ده تقوله
لصاحبك وانذر على القهوة • راىك عند بابا وماما هنا مقيش راىك •
هنا شركة لها أوامر وقوانين • هنا تمشى تروح تكتب الألف ويرجلك فوق
رقبتك • ولولا عارف أنك طيب كنت بهدلتك صحيح ، اتفضل يا حضرة •

ولكن أحمد رفض أن يكتب الألف لا في وجه رئيسه المباشر فقط بل في
وجه المدير العام أيضا •

كان هذا التصادم القوي بين الموقفين ، مضافا اليه أمور أخرى ، هو
ما أثار دهشتى • من بين تلك الأمور مثلا ، الصفات المشتركة التي تجمع
بين بعض الشخصيات في القصص وبخاصة بين البطلين • فالنساخان
الآخران اللذان يعملان مع « بارتلى » كانا يصبحان عصبيين ، لأمراض
مختلفة ، في أوقات محددة من اليوم ، كاون وجه (تيركى) يتوهج كل يوم
مع الثانية عشرة ويصبح هو أكثر نشاطا وأضيق خلقا وأقل حذرا من فترة

الصباح ، على عكس زميله (نبوز) الذى يعانى من الطهوح ومن سوء الهضم فى الصباح عادة ، ويصبح سريع الاتفعال والغضب ، ثم يبدأ بعد الظهر .

ومثلهما فى « ألف الاحرار » الرئيس عبد اللطيف سالم ، رئيس أحمد رشوان المباشر الذى يقول عنه راوى القصة : « أن تسمع ضجة فى حجرة السيد عبد اللطيف أمر عادى جدا ، ولكن غير العادى أن تحدث هذه الضجة قبل الحادية عشرة صباحا . فالرئيس عبد اللطيف كان مريضا بنوع من الربو - وكانت أنفاسه - وبالتالي خلقه - لا تبدأ فى الضيق قبل الحادية عشرة بأى حال من الأحوال » .

كذلك فان بطل « بارتلبى » يشترك فى صفات كثيرة مع بطل « ألف الاحرار » ، فاذا كان الأول مؤدبا جدا ، جادا جدا ، منطويا على نفسه تخلو حياته من أى ترفيه أو هوايات أو صداقات أو علاقات مع زملائه ، ويعمل بصورة ميكانيكية فى دأب وصمت ، منعزلا بين أربع جدران . وإذا كان أيضا انسانا لا يعرف الحلول الوسط ، ومبدؤه أما الكل وأما لا شئ ، وعلى سبيل المثال فهو فى بداية التحاقه بمكتب المحامى ينسخ بكل حماسة ويكاد يلتهم الوثائق التهاما ، وفى النهاية يرفض القيام بأى عمل من أى نوع ومهما ضلّ .

وعلى سبيل المثال كذلك فهو يقرر ألا يغادر الموقع حتى بعد أن نقل المحامى مقر عمله الى شارع آخر ، فيزوره المحامى محاولا أن يقنعه بترك المكان للعمل فى وظائف عجيبة ويجور بينهما الحوار التالى :

المحامى :

- أى نوع من الوظائف نود الالتحاق به ؟ أتفضل أن تعود للنسخ فى مكتب شخص آخر ؟

- لا . أفضل ألا أقوم بأى تغيير .

- أتحب أن تعمل كاتباً فى مخزن بضائع ؟

- كلا . أنا لا أود أن أعمل ككاتب (فى مخزن)

- ما رأيك فى العمل فى « بار » ؟ لن يرهق هذا بصرك . (كان بارتلبى يعانى من ضعف فى عينيه) .

- لكننى لا أحب هذا إطلاقا

- طيب • أتحب أن تتجول في الأقاليم تحصل الفواتير للتجار ؟
هذا سيحسن صحتك •

- لا • أفضل أن أعمل في وظيفة أخرى •
- ماذا، عن العمل كمراقب لشباب مسافر الى أوروبا لتصليقته بمحادثتك ؟
- لا • اطلاقا ••••• أنا أفضل الاستقرار •

بأكثر الذبوات حنوا (تحت وطأة الظروف المثيرة للانفعال) قلت له -
بارتليي ، ألا تصحبني الى منزلي الآن - لا الى المكتب ، بل الى المنزل -
واتצל هناك الى أن نرتب لك شيئا مريحا في الوقت الذي تحب ؟ هيا •

دعنا نبدأ الآن ، فوراً •

- كلا • أنا أفضل ألا أقوم بأي تغيير الآن •

فهو يصير على عدم التنازل قيد شعرة عن موقفه ، رغم كل هذه
المعروض •

ومن صفات هذا البطل كذلك ، أنه « مهنم » الملبس ، محترم بشكل
بدعو الى الثراء • يعيش على بسكوييت الزنجبيل ، ولا يغادر مقر العمل
ليلا ولا نهاراً • ولا عجب بعد هذا ، ومن تقدم أحداث القصة ، أن يعد
مجنوناً في نظر رئيسه وزملائه وكل من لحقك به •

ولذا كانت هذه هي أهم صفات « بارتليي » فان أحمد رشوان ،
بطل يوسف الدريس يشاركه في الكثير منها ، فهو أيضا كان « شاباً مؤدباً
جداً ، بل ممكن أن يعد أكثر موظفي العالم كله أدباً ••••• كان كما يقال
دغري جداً ، ولكنك لامر ما لا تستطيع كلها رأيته وقوراً أن تمنح نفسك
من أن تنسخر من جده ووقاره •• ربما للملبسة التي يحرص على اختيارها
كلاسيكية جداً فيفصل الجاكطة طويلة وحشمة » والبنطلونات يجعلها
واسعة وقورة ••••• وفوق هذا فهو لا يخجل ولا تعرف أن كان يرتاد
السيفات أو لا يرتادها « كما أنه ، وهو خريج التجارة ، على وعي دائم
« بأنه أحسن من زملائه كتاب الآلة الكاتبة الذين لا تتعدى مؤاملات الواحد
منهم حدود التجارة البتوسطة أو التوجيهية » • « وأما الزميلات فليس له
بهن علاقة ، إذ هو ضد أن تعمل المرأة مدرسة أو ممرضة ••• ثم هو أيضا
لا يعرف الحاول الوسيط » « حدث مرة في أثناء امتحان الحاسبة أن وقف
استاذ المادة في وسط خيمة الامتحان ولبخ في حق الطلبة واتهمهم بأنهم
سفلة وأوغاد (إذ كان الطلبة قد أحدثوا ضججاً بعد توزيع الأسئلة لصعوبتها)
فما كان من رشوان إلا أن ترك الإجابة وانتصب واقفاً يهتج على الاستاذ •

وغضب الأستاذ وأصر على طرد رشوان من اللجنة وتقديمه لمجلس تأديب ، ولكنه تحت الحاح المدرسين زملائه اكتفى بأن قال انه على استعداد للصنع عنه اذا اعتذر عن تصرفه علنا أمام الطلبة ، ورفض رشوان رفضا باتا ان يعتذر وفضل ان يغادر اللجنة ويرسب في الحاسبة على أن يهين كرامته * .
وحين رفض كتابته « الالف » وثار رئيسه ثورة عارمة ، أخذت غالبية زملائه الأمر على أنه مشكلة من واجبه حلها « باقتراح حل وسط ، إذ اقترح احدهم أن يقوم هو بكتابة الف الأحرار حسبما للنزاع ، وقوبل اقتراحه
باستفكار حاسم من أحمد رشوان » *

ثم هو أيضا قد انتهى به الأمر الى الجنون في نظر رئيسه وزملائه أولا وفي نظر الناس بعد ذلك :

« أول ما خيل للرئيس ان الجذع قد جن * ولم يكن هذا في رأيه شيئاً مستغربا ، فقد كان لا يطمئن أبدا الى ادب أحمد هذا الزائد عن الحد ومحافظته المبالغ فيها على الأصول ، والجنون يمكن أن يكون نهاية طيغمية لانسان كهذا » *

أما الموظفون فقد « انقسموا على انفسهم بعضهم يؤكد أنه مجنون وبعضهم يؤكد أنه لابد تبعا لشوية وآخرون يصرون على أن المسألة كلها لا تعدو أنه ابتلع ليلة الامس قطعة حشيش ...
- ذا من شكله باين عليه حشاش »

ثم نجده قرب نهاية القصة يسير في الطرقات بلا هدف ، حتى يجد نفسه في شارع سليمان قرب الشركة ولا فئتها ، وكان « الشارع يموج بالناس والعزبات والدراجات ... وفجأة أحس بشيء حاد يندفع في جوفه ، شيء جملة يقف في وسط الشارع ولا يشعر بنفسه الا وهو يصرخ ويقول :

- انسا انسان *

والثقتت رؤوس المارة مندهشة ناحيته ، وأطلت من العريبات وجوه ، ... وقالوا واحد :

- الناس يباين عليها أجنت !!



كانت هذه الأمور ، مضافا اليها أن يوسف ادريس نفسه يذكر أنه « يقدر » من الكتاب الأمريكيين أربعة أو خمسة أسماء من بينها « ملل » - وهو ما قد يعنى أنه قرأ قصة بارتلبى قبل أن يكتب « ألف الأحرار » - كانت هذه الأمور هي ما أثار دهشتي منذ سنوات وأنا أقرأ قصة « ألف الأحرار » لأول مرة .

لكن القراءة المتأنية للمعلمين معا هذه الأيام أوضحت أن القصتين - رغم كل هذا - مختلفتان تماما . أن نساخ ملل أكثر تسوذا وسسلوكة أكثر استفزازا ، ومع ذلك فإن رئيسه لا يثرب ولا ينحفع بل يحاول قدر طاقته وحتى آخر لحظة أن يساعد ، على عكس رئيس أحمد رشوان . فلقد رفض بارتلبى ، ليس فقط مراجعة طلب رئيسه أن يحضر له « البوسطة » من مكتب البريد الذى لا يبعد عن البنى باكثر من ثلاث دقائق مشيا . ثم رفض أن يهاجر عمالية النسخ نفسها . وهى وظيفة الوحيدة ، ثم رفض أن يغادر العمل حين اضطر المحامى الى فصله . حين لم يجد المحامى وسيلة للتخلص منه سوى أن ينقل مكتبه الى مسكن آخر فى شارع آخر ، فان بارتلبى رفض أيضا أن يغادر الموقع ، ثم شكاه المستأجر الجديد للمحامى فحضر معه وعرض على « بارتلبى » الوظائف الكثيرة التى سبق ذكرها ، فرفضها جميعا . حينئذ اضطر المستأجر الجديد الى استدعاء الشرطة وزج بالفاسخ فى السجن . ومع ذلك يزوره المحامى فى السجن ويحاول أن يفرى عنه ، ويكلف من يحضر له طعاما ويقوم على خدمته ، لكن « بارتلبى » يرفض كل ذلك . حين يأتى المحامى لزيارته ثانية يكون « بارتلبى » قد مات لانه لم يتناول طعاما قط . وتنتهى القصة بعبارة المحامى : « يا بارتلبى . يا للانسانية » .

كذلك فان ما يزيد من غرابة تصرفات « بارتلبى » ومن شذوذه أن القصة تحكى بضمير المتكلم ، على لسان المحامى ، ومن ثم فنحن لا نعرف ما يدور بداخل بارتلبى ولا دوافعه ، على حين تروى « ألف الأحرار » بضمير الغائب وتصور لنا دوافع ومشاعر أحمد رشوان ورئيسه والشخصيات الأخرى .

فالقصةتان إذن على المستوى الواقعي مختلفتان ، أو مختلفتان كثيرا . إذ أن أحمد رشوان لا يفعل سوى أن يرفض كتابة الألف ، فيستشيط رئيسه الماشتر ، ثم الجدير العام ، غضبا ثم يصدر قرارا فصله ، فيهدم فى الشوارع ليصبح فى النهاية : « أنا أنسان » . على ما مر بنا ، وتنتهى القصة .

وهي قصة موجزة جدا اذا ما قورنت بقصة « ملفل » التي يخصص فيها جزءا كبيرا جدا للرأى ولزملاء « بارتلبى » ، الذين لا يمكن اغفالهم في أى تحليل للقصة . على حين يتم التركيز في « ألف الأحرار » على البطل أحمد رشوان فقط .

أما على المستوى الرمزي فان قصة ملفل تؤخذ - في رأى فريق من النقاد - على أنها تعكس الفترة التي كان « ملفل » يشعر فيها بالاحباط وبقفاهة ما يفعل ، نتيجة لاهمال الناس لرواياته ، وكان يحصل على موته من كتابة قطع للمجلات ، ويتوقع أن يتوقف حتى عن هذا ، ولا يبقى له من شيء يخدم به المجتمع الذى عليه أن يواصل العيش به . ويؤيد هذا للفريق من النقاد رأيه بأن « بارتلبى » كان يعاني من متاعب في حيينه ، وكذلك كان « ملفل » بالاضافة الى أن وظيفة نساخ قانون أو « كاتب » لها أيضا مغزاها .

ويفسرها فريق آخر على أنها أمثلة للقرن التاسع عشر ، بصفة عامة ، في أمريكا ، وكيف كان يعاني من تمسكه بمواقفه التي تختلف بالطبع عن مواقف سائر الناس ، وبأسلوب في الكتابة قد لا ينهش مع أذواق الناس وبالتالي لا يقبلون عليه .

ولكن فريقا ثالثا يرى في القصة معنى آخر : ان بارتلبى بالنسبة لهم يمثل « الانسان » كاتبان . وهم يؤيدون رأيهم بأدلة مختلفة ، منها مثلا أن « المجلة الاخيرة في القصة : « يا لبارتلبى ! يا للإنسانية » لها مغزاها الواضح . انها نتيجة كلية . كما أن متاعب عين « بارتلبى » لها مغزى أعمق من مجرد التشابه الأوتوبيوجرافي . انها تمثيل مزيجاً بين « الجبر والاختيار » الذى يتخلل مواقف القصة . وعلى سبيل المثال فان الراوى يعتقد أن تفسانى « بارتلبى » في النسخ في الاسابيع الاولى ، وهو يجلس في مكتب معتم ربما تسبب في ضعف بصره مؤقتا . أى أن الراوى يتحمل مسؤولية أنه استغل « بارتلبى » ، وان تم ذلك دون قصد منه ، لكن تفسانى بارتلبى من ناحية أخرى لم يكن مطلوباً منه ، وبالتالي فهو يتحمل قدراً من اللوم . على أن نصف للمعى هذا له جانب آخر ، إنه قد يرمز الى عمادة الرؤية الروحية لدى « بارتلبى » ، ومن هنا فهو لا يرى سوى للظلمة .

فضلا عن أن القطة الاولى من القصة التي يامل الراوى فيها أن يحكى التواريخ المتباينة للنساخين ، هذه القطة قد تؤخذ مجازياً على أنها من قبيل تمثيل الجزء للكل . ان الهمد شبه التاريخى للراوى ،

يمكن أن يكون مجازاً عن البحث الجاد عن المعنى . ولهذا فإن النسخ
يمكن أن يقرأ على أنه الانسان ، ولما كان للراوى هو مستخدم النسخين
ومولاهم والمعنى بهومهم ومشاكلهم ، وهو أيضا الذى ينظر اليهم من عل ،
فانه بدرجة ما يعد الههم ، وان كان بارتلى هو أكثرهم غرابة ، ومشاكله
أشد مشاكلهم استعصاء على الحل .

أما قصة « آلف الأحرار » فانها أيضا يمكن أن تفسر على وجوه
مختلفة : يمكن أن تفسر أولا تفسيرا أوتوبيوغرافيا .

ان كلمة « كاتب » على الآلة الكاتبة ، فى العربية تتحد فى حروفها
مع كلمة « كاتب » بمعنى أديب ، على عكس نظائر الكلمة فى اللغة
الإنجليزية . وماساة أحمد رشوان - المحقق وخريج كلية التجارة ، على
غير المؤلف فى النسخين عادة - نتجت عن أنه كتب « كلمة » على غير
الأسلوب الشائع ، تماما كما فعل يوسف ادريس الذى كتب هو ايضا
« كلمة » على غير الأسلوب الشائع ، (عندما توجه بالنوم الى الرئيس
الراحل جبال عبد الناصر لانه تفاوض من أجل الاتفاق على مستقبل
للساعدة البريطانية فى منطقة القناة ، دون أن ينص الاتفاق على
الانسحاب الكامل والفورى) فترتب على ذلك ، أن اعتقل يوسف ادريس
من أغسطس ١٩٥٤ الى سبتمبر ١٩٥٥ ، ثم أخرج عنه بفعل المصادفة
البحث) .

ولأمر ما اختار يوسف ادريس لبطله أن تكون الكلمة التى تنجم
منها المسألة هى كلمة « الأحرار » ! وعلى مستوى أشمل من ذلك
وهربط ارتباطا وثيقا يمكن أن يكون أحمد رشوان رمزاً لا ليوسف
ادريس وحده ، وانما لكافة الأدباء والمثقفين والصحفيين ، بل والوزراء
انصريين فى تلك الفترة ، فبعد أن استمع المدير العام مدة طويلة مثلا
لنى أحمد رشوان ، وهو يشرح المشكلة التى أرفقته ، وهى أنه يود أن يكون
انسانا « يستطيع أن يفكر ويتصرف بمطلق إرادته » وليس « مكته » ،
لكن الرئيس عبد اللطيف يصّر على أن أحمد لا بد أن يفعل ما يطلب منه ،
مثل « المكته » تماما . بعد أن استمع المدير الى هذا الشرح بدأ « يقهقهه
ويدور فى كرسيه والكرسى يهبط به حتى كاد يصبح تحت المكتب ، واعتمد
المدير رأسه على كفيه وقال :

— أهال أنت فاكرايه يا أسمك ايه ؟ دا مش أنت بس اللى مكته ..
أنت مكته وعبد اللطيف رئيسك مكته ، وأنا مكته وكلنسا مكن . مش أنا
المدير العام أه ؟ رئيسى ، عضو مجلس الإدارة المنتخب ، افترض قال

لى اشتري ألف سهم ٠٠ أقدر أشتري ٩٩٩ ؟ لازم أشتري ألف ، وإذا عملت كده أترعد والا لا ؟ طبعا أترعد يبقى أنا فى الحالة دى آيه ؟
انطق • أبقي آيه ؟

وقال أحمد •• تبقى سيادتك مكنة •

أهناك ما يمنع من أن يفسر المدير العمام الذى يرأس أحمد رشوان (الكاتب) على أنه وزير الثقافة والاعلام ، أو الارشاد القومى ، كما كانت الوزارة تسمى فى ذلك الوقت ؟ ان الجميع فى تلك الفترة كان ينبغى أن يكون « مكنى » ومن جرؤ على ممارسة حريته وحاول الخروج عن هذا الدور حدث له ما حدث لأحمد رشوان وأفظم •

وعلى مستوى ثالث يمكن أن تؤخذ القصة على نحو انساني • ان ليوسف ادريس ثوابت كثيرة من التمرد والثورة ، على الأعراف والتقاليد والمسلّمات والقوانين الخلقية وغير الخلقية التى تحكم المجتمع ، وهذه الذوابت ، كما يعلم القارىء ، مجسدة فى الكثير من أعماله • و « ألف الأحرار » يمكن أن تنتمى الى نوعية « الفرافين » فى شمول النظرة والتأمل الذى يحتوى الكون بأسره وما يحكمه من قوانين • ان القصة قد تفسر على أنها تمرد ضد « النيطية » والتبعية التى تحكم سلوك الناس فى كل المجتمعات • فالكل قد أصبح « مكنى » يفعل ما يريد له المجتمع أن يفعل ، يذهب الفرد الى عمله ، لا لأنه يستمتع به ، فقد يكون هذا العمل مثيرا للضرر والمال ، ولكن لأنه لابد أن يذهب الى العمل لان العرف قد جرى على ذلك ، وكذلك الامر فى كل شؤون الحياة من زواج ••• وأثاث بيت ••• وخلافه • ان القصة بهذا التفسير تصبح ثورة فى وجه مبدأ « هذا ما وجدنا عليه آباءنا » • وهى بهذا المعنى ، شديدة الشبه بحركة الشباب فى أوروبا وأمريكا • تلك الحركة التى ظهرت فى أواخر الستينيات وبعد ظهور « ألف الأحرار » بوضع سنين ، وقد ثارت الحركة على تلك الاوضاع المتوارثة والمسلم بها دون مناقشة وقررت أن تمارس حريتها وارادتها فى فعل ما تريد هى - لا ما يريد لها المجتمع - أن تفضله ، أى أنها أرادت ألا تكون « مكنى » ! على حد تعبير يوسف ادريس •

وواضح مما سبق أن اتهامات يوسف ادريس هنا ، مهما اختلفت تفسيرات القصة ، نابعة من التوق الى ممارسة الحرية - وهو أمر مختلف تماما عن اتهامات ملفل فى قصة « بارتلبى » • ان يوسف ادريس هنا

لا يعنيه اهلّ القراء على المستوى الشخصى أو على مستوى الأدباء عموماً ،
فى القرن التاسع عشر أو غيره ، كما لا يعنيه وضع الانسان والخالق ،
أو الجبر والاختيار .

فإذا أضفنا الى ذلك أن قصة « ألف الاحرار » أكثر تركيزاً وأقرب
الى طبيعة القصة القصيرة كما نفهمها الان . (حين كتب ملفل قصته
(١٨٥٣) كانت القصة القصيرة فى بداية توجهها نحو التطور الذى حققته
فيما بعد . ومن هنا كثرة الاحداث والشخصيات التى لا ضرورة لها فى
القصة) . وإذا أضفنا الى ذلك أيضاً أسلوب يوسف ادريس للخاص
جداً ، وشخصياته المصرية جداً ، ومبالغاته الطريفة والمألوفة لقرائه
جداً ، وكل ذلك مجسد فى صفحات « ألف الاحرار » ، نلین لنا أن يوسف
ادريس ، حتى لو تأكد أنه قرأ قصة ملفل قبل أن يكتب قصته هو ،
لم يفعل سوى أن استثمر تمكنه من اللغة الانجليزية فقرأ ملفل وغيره .
وأفاد من ملفل وغيره ، ليخلق مواقف جديدة ، وأفكاراً جديدة ، وبخوراً لأعمال
جديدة ، وكل هذا نشاط تنقيفى مشروع ، بل مطلوب من يوسف ادريس
ومن سائر الأدباء .

اننا هنا أمام حالة من حالات الاحتكاك الخلاق والمثرى بين
الاكتشافات ، انسا فى صميم دائرة الادب المقارن لا دائرة السرقة أو حتى
الاقتباس . والشئ الذى يجب ألا نخفل عنه هو أن يوسف ادريس يقف
هنا مستقلاً وأصيلاً الى أبعد حد . اننى أتخيله بعد أن قرأ قصة ملفل
يحدث نفسه : يا الهى ! لو حدث هذا الموقف فى مجتمعنا أى نتائج ثائقة
وفائقة يمكن أن نترقب عليه ؟ ثم يصدر بعد هذا قصته :

بيت من لحم بين الجنس والدين فريدة النقاش

مواجهة عاصفة بين الجنس والدين لها طابع الارتطام الدرامى
دائرة بأنفاس الحياة تلك التى نجدها فى قصتى يوسف ادريس « بيت
من لحم » و « اكان لا بد يا لى لى أن تضيئى النور ؟ » وهما الفستان
الأولى والثانية فى المجموعة المسماة « بيت من لحم » الطبعة الأولى ، مكتبة
مصر ١٩٧٧ .

وربما سوف يتساءل القارىء عن سر هذا الغليان الذى هو سمة
هذين العاملين وخاصية مميزة فيهما . وربما سوف يجد أجابة أرشحها له
في حقيقتين لا تنفصلان . الأولى هى أن الارتطام يتم على أرض واقع
شعبى لا ينجح أهله عادة فى أن يكرسوا « المعتر التراثية بحكم الفقر
وتواضع الحال الذى يولد نوعا من الانفصاح القلقائى لكل الأبواب
والنوافذ على بعضها البعض ، والثانية هى أن كل من الجنس ، الدين
ضلع من ثلاثة أضلاع للحرمان التى تعارف المجتمع الطبقي القمعي المختلف
على عدم الاقتراب منها أو الاجترار عليها وطرح أسئلتها الجوهرية ، أما
الضلع الثالث والذي يتمتن بالاولين ويتقدم فهو السياسة التى تبتدى على
طريقتها فى كل مستوى من مستويات الصراع فى تفاصيل وأحداث دالة
... ويجد هذا الضلع الثالث سفدا قويا له فى القصة الأولى « بيت من
لحم » حيث تنبعث نغمة تحتية وأن عميقة تدور حول معنى الشرعية فتلاعب
النساء الأربع بالخاتم : « لاحظ أنهن أربع نساء طبقا لما يحلله الشرع
الدينى لرجل واحد » - لقد تواطأن جميعا فى نهاية الامر وفى اتفاق
صامت مربع مثل للصواعق ومظاهر الخلل فى الطبيعة - على أن يمثلن
الشرعية أمام أنفسهن ، وتحايلا على زوج الامم الضررير . وذلك بأن تضع
من يصيبها الدور خاتم الشرعية هذا فى اصبعها لكى يحصلن مع الرجل

الوحيد بينهن على مباحج الجنس المحرم معتمدات على عماء الذي هو
إطار الحدوتة فقرتوى الأرض العطشى وكانها في الحلال الذي هو أيضا
مفهوم دينى *

وهنا تكتمل الاضلاع الثلاثة ليست الشرعية البورجوازية هي أيضا
شرعية مرأئية *

« وتتناهل الكبرى ذات يوم خاتم أمها في أصبعها وتبدي الإعجاب
به ، ويدق قلب الأم وتزداد دقاته وهي تطلب منها أن تضعه ليوم ،
لجسرد يوم واحد لا غير * وفي صمت تسحبه من أصبعها ، وفي صمت
تضعه الكبرى في أصبعها المقابل * وعلى العشاء التالي تصمت الكبرى
وتأبى النطق *

والكفيف الشاب يصخب ويغنى ويضحك ، والصغرى فقط تشاركه *

ولكن الصغرى تصبح - بالصبر والتهم وقلة البخت - أكبر ، وتبدأ
تسأل عن دورها في لعبة الخاتم ، وفي صمت تنال الدور * والخاتم بجوار
المصباح * الصمت يحل فتعمى الأذان * وفي الصمت يتسلل الاصبع
صاحب الدور ويضع الخاتم في صمت أيضا * ويطفى المصباح والظلام
يعم ، وفي الظلام تعمى العيون وقد يكون في الظلام والعمى والصمت
ترجمة ما للدين والجنس والسياسة ليست جميعا كوابح ؟

أما في القصة الثانية « أكان لا بد يا ليلي أن تصيئي النور ؟ » التي
تندبنى على حالة من السخرية الشاملة إذ أنها كما يقول الراوى زكته
فنحن أنام وجه جديد لهذه العلاقة الصادمة بين الجنس والدين * هي
نكتة حقاً *

لكنها نكتة كبيرة * تضع رجل الدين الشيخ عبد العال الذي يحمل
أسما هذه المرة - فالتجربة تتجسد فيه وحده وليست مشاعا كما هو الحال
في « بيت من لحم » حيث لا أسماء تضعه في اختبار عصيب مع كل انقولات
الدينية التي حشى به رأسه عن كون الجنس شيطانا يتجسد دائما في امرأة ،
وما يدعو إليه دينه من مقاومة الشيطان أى مجاهدة نفسه و وكبح
استوائه ورغباته ودعوه أهل حي الباطنية « الفارقين في الحشيش والامنيون
والسيكونال لاتباع وصاياه ، قصد هدايتهم *

لكن « شيطان الجنس » في داخله لم ينفجر رغم المجاهدة ، ولا أهل
الباطنية يهنئون رغم الموعظة * وتأتى الذروة حين يتركهم الشيخ عبد

الغال ، ماجدين في مرة من المرات النادرة التي قرروا فيها أن يصلوا الفجر ويذهب الى « لى » التي أيقظ مشهدها شبه العارى كل الحواس بعد أن استصحت هذه الحواس على الترويض ، وكان بذلك يتخطى مؤقتا عن الامامة والامارة ليطلق العنان لاشواق الجسد في مقطع فريد الجمال والاحكام من مقاطع القصة - وربما دون مبالغة - في سجل القصص العربى المعاصر كله . وهو يكتسب تقردا اضافيا من كونه يجسد هذه المواهب المواجهة المعاصرة بين الجنس والدين على أفضل نحو لاتهما مواجهة رجل الدين القمى مع اغراء لا يقاوم لامرأة شبه - غانية امرأة يقتضى نفسه ندين آخر ولحاضرة أخرى يمكن أن تبيح نظريا لكل الطامعين في جنس سهل نصيبها موفورا ، ذلك رغم أنها واقعييا وبسبب نصفها الانجليزى وغلوس أنها تتعالى عليهم وتختار صحبة الأجانب .

• هناك في صلب بناء القصة الاولى « بيت من لحم » دعوة حسنة للتأويل والتفسير ، دعوة تتردد اصداؤها في السطور وفيما بينها • • • نحيثما تلتفت القارئ يجد هذا الصمت • • الصمت الذى يحل أكثر من معنى ويتضمن في داخله ذلك النداء الذى يطالب الثينا بالحاح أن نبلاء وأن نجرحه بامتلاء التفسير وتقليبه خاصة وهو قرين الظلام والعمى « الخاتم بجوار المصباح • الصمت يحل فتعمى الاذان في في الصمت يتسلل الاصبع ، يضع الخاتم في صمت أيضا يطفأ المصباح والظلام يعم •

في الظلام أيضا تعمى العيون الامللة وبناتها الثلاث •
والبيت حجرة • والبداية صمت •

يظل السؤال عن حكم الدين مطروحا دائما رغبة في اجتنب المعاصى سواء ضمنا أو صراحة • • وكما أن هناك نظرة عملية للامر كله في هذا الواقع الشعبى تاتى الاجابات على شاكلتها برجمانية • • « تمشى الحال » في بيت من لحم • • وبعد أن تكون الام وبناتها الثلاث قد دخلن في اللعبة حتى نهايتها • • « ولا يبقى ضاحكا منكنا مغنيا ، الا الكفيف الشاب •

نوراء صخبه وضجته تكمن رغبة تجعله يكاد يثور على الصمت وينهال عليه تكسيرا • انه هو الآخر يريد أن يعرف • كان أول الامر يقول لنفسه انها طبيعة المرأة التى تأبى البقاء على حال واحد ، فى طارحة صابحة كقطر الندى مرة ، ومنهكة مستهلكة كماء البرك مرة أخرى • • نائمة كملس ورق الورد مرة • خشنة كنبات الضباب مرة أخرى • الخاتم دائم وموجود صحيح ، ولكن الاصبع الذى يطبق عليه كل مرة اصبح • انه يكاد يعرف ، وهن بالتأكيد كلهن يعرفن ، فلماذا لا يتكلم الصمت ؟ لماذا لا يخطئ ؟ » (ج ٩ - ١٠) •

تدخل الحسابات العملية التي يستشفها القارىء وهو يستخلصها
من كل الصمت الذى يجرى صوته كزلزال ... تتدخل كعامل فرملة واقعى
... ككسايح اضافى .

» ولكن السؤال يباغته ذات عشاء ، ماذا لو نطق الصمت ؟ ماذا لو
تكلم ؟ مجرد التساؤل أوقف اللقمة فى حلقه .

ومن لحظتها لاذ بالصمت تماما وأبى أن يغادره .

بل هو الذى أصبح خائفا أن يحدث المكروه مرة ويخدش الصمت

ربما كلمة واحدة تفلت فينهال لها بناء الصمت كله ، الويل له لو انذار
بناء الصمت ... » ص ١٠ .

وتكون اجابته على النحو التالى :

» ... وبالصمت راح يؤكد لنفسه أن شريكه فى الفراش على
الدوام فى زوجته وحالته وزلاله وحامله خائبه ، تنصاي مرة أو تشيخ
مرة ، نعم أو تخشن ، ترغ أو تسمن ، هذا شأنها وحدها ، بل هذا
شأن المصريين وحدهم ؟ هم الذين يملكون نعمة اليقين ، اذ هم القادرون
على التمييز ، وأقصى ما يستطيعه هو أن يشك ، شك لا يمكن أن يصبح
يقينا إلا بنعمة البصر ، وما دام محروما منه فسيظل محروما من اليقين .
اذ هو الأعمى ليس على الاعمى حرج .

أم على الأعمى حرج » ص ١١ .

وتنتهى القصة كلها بهذا السؤال الاستنكارى الساخر .

أما الساجدون وقد طالت سجدتهم لأن امامهم لم يكبر ايذانا بنهاية
للسجدة فى « أكان لا بد يا لى لى أن تضيقى النور ؟ » .

فقد بداوا يتساعلون - أو بالأحرى يتسائل كل واحد منهم .

» منفردا ولأول مرة فى حياته ... ماذا بالضبط عليه أن يفعل ؟
ما هو حكم الدين فى موقف كهذا ... وهل اذا رفع أحدهم رأسه تنسد
صلاته - وربما صلاة الجماعة بأسرها - ويحمل هو وحده ذلك الوزر
كله ؟ وهل يحتمل أحدهم أن يكون هو دوناً عن المباديين جميعا المنسحب

في انسداد الصلاة ؟ العودة الحديثة لله وبيته وحظيرة الدين جعلتهم مرة أخرى يرون الله ماثلاً بجنايته وجحيمه ووعيده أمام عيونهم .. هم كالتلاميذ يعودون ومن تلقاء أنفسهم إلى المدرسة بعد طول « بلطجة » أو تزويج » ٠٠٠ ص ١٤ ، ١٥

تم يواصل ..

« وإن السعال التي بدأت تتكاثر وتتلحرج بهذا الصدور المحنية لم تكن كلها سعالاً ، أكثرها كان علامة تملل .. وتملل لا حل له فمعرفة ما حدث نستلزم رفع الرأس والاستطلاع ، ورفعها نقض للصلاة .. فلينظر إلى أن بفعلها غيره ليكون البادئ .. ويكون فئبه هو ذنب التابع ، و فرق كبير بين ذنب الفاعل الأول وذنب التابع .. » ص ١٦

إن دولا الحياة لا يمكن أن يتعطل لا بد أن يبقى سائرا رغم التصدمات مع الدين والتي لا بد أن تجد حلا برجماتيا كهذا لتستمر الحياة وليس بوسعنا أن نجد شكلا آخر له في الحياة الشعبية .

فليبق الاعمى عارضا وهو يدعى اهتزاز اليقين ، وليبقى الساجدون ساجدين خوف أن يبدأ أحدهم بالعصية .. فالتكن العصية من نصيب آخر ليكون هو الفاعل الأصلي .. ويجري التحليل الضمني على « المعاصي » شأن كل تحصيل على معاصب الحياة لا بد له في نهاية المطاف أن يهزمها .. هكذا اعتادوا هم الحياة في لحظاتها الحاسمة يصعب أن يبقى الدين بعيدا عن مجرياتها .. بل يدخل في نسيجها حين يطوعون مقولاته ومخاثيره طبقا لحاجاتهم .

في هذا العالم الشعبي يمشي الدين في الاسواق على قدمين .. ممثلا فقيران من صلب الناس ، يتنفس الدين من الالم البشري الذي يتولد في المجتمع المنقسم على ذاته وتنفك عزى التزمت ويفقد جانبا من وظيفته كأداة تمنع ضد هؤلاء حين يجذبونه بأنفسهم إلى عالم البشر المثلث بالمعاصي والذنوب يأتون به حين يستجيبون في القصة الثانية لذلك الاذان الجميل العميق كأنه الغناء الذي يحرك القلب ويوقظ الروح ويتخلل نسيج الجسد الذي تسالت اليه « الكيوف » ، فالروح لديهم لا تفصل عمليا عن الجسد دون أن يدركوا هذه الحقيقة وإن كانوا يمارسونها ، وهم حتى لا يتأملون في الفكرة بين ما يتأملونه من الأشياء فما بالك بأن يعقلوها ، الروح إذن

تعميش في هذا الجسد ، لعلها تتسكع فيه وهم لا يجدونه شيطاناً يندسسه للجنس كما يقول الدين أو تقول الفلاسفة المثالية كلها .. الروح هي جزؤه الممنوى الذي ينبض بالحياة والاشواق على طريقته ولا يحلق في أى فراغ من أى نوع .

لذا هم لا يحتملون « الله الكامل » أبداً هذا هو ما اكتشفه الشيخ عبد المال .

ونحن نجد الشيخ نفسه في معترك حيث لا تنفأ للصدادات والتناقضات تتوالى فليس هؤلاء الهلاسون الحشاشون فقط هم الذين لا يحتملون الله الكامل ، بل انه يكتشف بمد طول مجاهدة انزعاجاته واشواق جسده انه هو نفسه لا يحتمل الله الكامل ، فيترك المصطلحين ساجدين ، ويندفع الى حيث تثقل « لى » .

« هي الشيطان كاملاً غير منقوص ، فالأغراء فيها كامل غير منقوص نائمة هي تثقل ، جسدها فائر يغلى ، وعلى الفراش وفي دفعات يتنقق ! هذا صدرها هذا شعرها سيح على موجات يغطي الصدر والبطن وينحسر .. وتثقل ؟

يارب ..

مستغيثاً صرخت ليست استغاثة أرضى لئلا أعلى ، ولا ناطقة بلسان ضعف البشر هي استغاثتي أنا .. كنت قد بدأت أغرق . أو اصل النظر لا عن رغبة في المجابهة وتصعيب الامتحان وانما عن عجز أن أكف عن الذلر .

قتل الانسان ما اكثره ١ ص ٢٥

يستمد الشيخ نفوذه على الناس من شرعية مغوية تحل لهم في الواقع تناقضات اجسادهم مع مطالب الدين وتبرىء من « الجنس » حاجات هذه الاجساد بما فيها حتى الاجترار الهيجى على السائد او كسره كسراً .

وفي « بيت من لحم » نجد ان كل مقومات الشرعية التصارف

عليها باسم « الحرام » و « الحلال » هي الان موضع تساؤل هي الان موضوع عنحوان يتم في بساطة وسلاسة ويجرى تقويضه بتساؤلات الام التي اختبرت في الزواج الحديد

ما يمكن أن يوقظه الجنس من قوة خافية .. هذا الاختبار الذي يجعله يضع « أكبر الكبائر » موضع سؤال « الطعام حرام لكن الجوع أحرم » أنها أسئلة أكبر وأبعد أثرا من هذه التجربة المباشرة انها تخص كل « حلال وكل « حرام » متعارف عليه .. وما يبدو لنا سقوطا مرعبا مدعان ما يتكشف أيضا عن نقطة مؤلة على حقائق أخرى يفصح عنها الحرمان ، بكل مستوياته وتبدياته .

كذلك سنجد أن المؤلف لا يعاقبهم .. أن احدا من لا تموت كما سبق أن ماتت عزيزة في « الحرام » نتيجة ارتكاب الخطيئة الجنسية ذلك أن ستار الشرعية الذي يضعه - انخاتم بكل لون تلك الحماية الوهمية من جهة وهو يمسخر منها ، ولأن الرؤية الإيديولوجية للكاتب قد تطورت ، بعد « الحرام » من جهة أخرى لتتجاوز ذلك الأسقف الأخلاقي ذا الطابع الوعظي الذي لا يرضى بأقل من موت الخاطئة حتى لو كان خلوها قسريا عنيفا قاهرا ، حتى لو لم يكن خطا .. ناهيك عن حاجة التسيج العام - في الحرام - كعمل تراجيدي إلى ضحية .

وهو بهذه النهاية الجديدة يكون قد كسر النهاية التقليدية للحكاية الشعبية التي تتضمن اللوعة الأخلاقية والعقاب معا ولكن الحكاية الشعبية أيضا تتضمن البهجة والسعادة التي هي حق للمخلوقات الطيبة القلب ..

ونحن أمام مخلوقات طيبة القلب كادحة تستحق ولو هذا القدر من السعادة التي لا تتلقى العقاب عليها .. أنهم ينتقدون صوب حقن في الحياة براوغات متسللات ويضعن ستار الشرعية المرائي ويحصلن على بعض السعادة المحرمة . ويفلنن بها لينتجج احتجاج يضع النهايات على مستوى جديد فهاها يخرجها من إطار القصة التقليدية .



ليس ثمة حوار في « بيت من لحم » لأن الحوار لا بد أن يستلزم المكاثفة لا بد أن يخرج هذا الصوت الشامل ، هناك الراوى الشاهد وحده الذي ينقل الأحداث ويروى الحد الأدنى الضروري من التفصيلات حول الشخصيات لكي يتألق الحدث - الدرامي الرئيسي الصادم في بؤرة العمل ويظل يلف حلقاته إلى أن تتأرب الدائرة من الاكتمال تلك التي أطلق عليها يوسف إدريس في حوار تليفزيوني « الليزر الدائري في النثر » .. حيث يحل صوت شبيه بصمت البداية وإن اختلفت جوافعه ، وهو اختلاف ينفي مقولة شائعة عن ثبات البنية وخطودها .

يسرد الراوى نياابة عن الجميع فتنبهض حالة القهر الشامل على مستويين ذلك المستوى المادي اللفظ .. « هناك لكل قليل أقل » ..

ومستوى معنوى آخر هو حرمانها من البوح ٠٠ سلب حقها في التعبير مباشرة ، لكن هذا المستوى نفسه اذ يحكم الحصار حول عملية كسر الشرعية بادعائها وتمثيلها في شكل وضع الخاتم دون كلام فانها يضعها عن جديف في بؤرة الصمت المطبق ٠٠ الصمت الذى يكون دافعا أساسيا بدوره لكل تأويل ٠٠ وبدلية للقراءة ٠٠ لقراءة فكرة الشرعية تلك من جديد ٠٠ وفى عمق يكشف لنا عن زيف الشرعية البورجوازية كلها ٠

في « بيت من لحم » نجد الشخصيات جميعا بلا أساء ٠٠ فماذا سوف تعنى الأسماء هنالك دلالة أعم وأشمل لهذا الفيض الهائل من الاشواق المخزونة والاحلام المجهضة وفي الليل تتناثر أجسادهن كأكوام كبيرة من لحم دافئ حتى بعضها فوق الفراش ، وبعضها حوله ، تتصاعد منها الانفاس حارة مؤرقة ، أحيانا عميقة الشهيق ٠٠ « ص ٣ ٠

انها حالة شبه بدائية لم تتمكن الضحية الجدا من أن تكون محبة ومحبوبة في تجربة الحب الشخصى ٠ لم يمكنها منه مجتمع وحش ٠٠ فلماذا يسمى هاتئ النساء اللاتى لم تتوفر لهن الظروف الانسانية لتجعل من مثل ذلك الحب مطلبا مكنسا وعلامة على انسانيتهما المنتهكة في الوضع الجديد ٠

لذا حين نبحث عن الفوارق الفعلية بين ذلك الذى حدث وبين صمت الانتظار من قبل ومن بعد « فالبنات كبرن والترقب طال والعمران لا يجيئون ، ومن المجنون الذى يندق باب الفقرات القبيحات ، وبالذات اذا كن يتامى ؟ ص ٣ » لن نجد شيئا جوهريا اذ تتلاشى المسافة بين أشكال الاهداء الانساني لتنتج هذا القهر المصفى ٠

يبقى سؤال ، ما الذى يمكن أن يعنيه هذا الزمن الطويل نسبيا الذى تستغرقه القصة الاولى حيث كبرت البنات للصغيرة وطالبت بدور ما في لعبة الخسائم وحصلت عليه وطالها الصمت ، أى أن ذلك لا بد أن يكون قد تم بعد زواج الأم من القترى الكفيف بزمان طويل ٠٠

هل هو الزمن الذى تستغرقه - ياترى - عملية اجراء الناس على التوايت بحكم الضرورة وهى تمارس ازاءها حرية مريرة تتمثل في اهدار نفسها وأطم المجتمع الطبقي لطمة قاسية وتكشف له في العمق عن زيف وتزوير أبعد غورا مما ترنكبه هي ؟ ٠٠ هذه اجابة محتملة من اجابات أخرى كثيرة ٠

ان ما يندحر في خال هذه المقدسة الهمجية للمجتمع الطبقي القمعي المتخلف ليس فحسب المحرمات الدينية التى تسقط عليها وإنما أيضا تراث الثقافة الذى نهض في قلبه الانسان انسانا ، الثقافة التى كانت

في غياب الدين وقيل نشأته قد جعلت من الجنس قرين الحب الشخصي
لا قرين الحاجة البدائية ، كما مارسته الفتيات الثالث ، ولا قرين عملية
التسليم التجارية كما كن ينتظرن عريسة أى عريس .

ان الزمن الاسطوري لمأساة أوديب يضرب بجذوره عميقا في القدم
قبل نشأة الأديان .

وحين ينحدر كل هذا التراث يظلى مكانا للجوع الخالص . الجوع
الفسرولوجي المحض الذى هو تيمة رئيسية في القصةين .

لكن الضحية لا تقبل هذا الانحدار في صمت وان كانت تمارسه .
بل انها تحتج احتجاجا صاخبا على تدهور انسانيته وينتمى احتجاجها
أيضا لذلك الامل الذى سدت في وجهه الابواب ، انه احتجاج باسمه رغم
كل الاخفاق .

وبينما الاحتجاج في شكل ذلك النوع المختلف من الصمت الذى يحل
بعد ان أدرك الجميع انهم مقاطئون .

« الصمت المختلف الغريب الذى يلوذ به الكل . الصمت الارادى هذه
المرّة ، لا الفقر ، لا القبح ، لا الصبر ، ولا اللباس سببه . »

انما هو اعمق انواع الصمت ، فهو للصمت المتفق عليه اقوى انواع
الاتفاق ، ذلك الذى يتم بلا أى اتفاق . » ص ١٠

انه صمت للضحية التى تحرك انها ضحية وتحتج على تدهورها .

يجد القارئ نفسه امام هذا الواقع الجديد للقهر المصفى أو
الاحتجاج عليه عاجزا عن أن يلوم الضحية متأملا بأسى وحزن عميق بعد
أن كشفت له رحلة المعرفة التى تحفر لها كل قرأته جنيده دربا - عن أدراك
الشخصيات العميق لهول ما ارتكبت في حق نفسها . ولمدى كونها
ضحية .

انها صفة في وجه المجتمع الطبقي الذى يعيش على الوفاء
ويضفر الكاذب حول مشروعيته . تلك المشروعية الزائفة
التي يفضحها الضد بسفور ما بعده سفور ويترك لنا الالهيمت
التيالوت والنابول فاذا بنا وجهها لوجه امام هذه الحقيقة البسيطة
. ان الفاعل الاصلى هو النظام الطبقي الغائب تماما في
القص والسرد والبناء ولكنه حاضر حضورا يستحيل تجاهله الا
اذا لجأنا لقراءة أخلاقية مثالية ، ومثل تلك القراءة الأخيرة
سوف تبدأ وتنتهى بصب اللعنات على الضحية . واهم
من هذا وذاك اغلاق باب المعرفة الذى يفتح هذا النص باستعمال
التهيب في قلب الدائرة التى تجو للعين العابرة وكأنها مغلقة .

قَصَصٌ

لمح المسافر

محمد المخزنجي

أول السفر

كان يشعر بفرح الاعتناق ، فرحا يفعمه بالخفة ، بالطرب الدافع الى
دندنة لحن حزين بمسخرية مرحة : « لما أنت ناوى تغيب على طول » ، وكان
قد خلع حذاءه والجورب وراح يستمتع بهلامسة الموكيت لباطني قدحيه
العصارتين وهو يطبل من النفاذة قرب الجناح ، في الطائرة قليلة الركاب
كانها خالية ... أرض المطار في أول المساء وعربة السلم تبض لتتضم الى
صفوف سلاسل الطائرات المتراكمة في الركن ، ورجل أمن يتكلم في جهاز
لا سلكي بينما الطائرة تتحرك على المدرج مبتعدة ، الآن يوقن في اعتناقه ،
الآن سترتفع الطائرة * سيتحرر من هجوم الهموم الكبيرة والصغيرة المتواصل
على انسان فقير في العالم الثالث ، سيكون في مأمن من مصير المسجن
والاضطهاد المسلط على رقبته بلا معنى ، كسيف قدرى ، لمجرد انه اختلف
يوما ، أو يختلف ، أو سيختلف ، وترتمع الطائرة فيشعر بنفسه خفيفا
كعصفور في الفراغ المضي ، النظيف المحصول على أجنحة الهواء ، ويستبد به
طرب المحبة .. يغازل المضيفات الجميلات بكلام يشبه الشعر ويلافس
ابتساع الاغانى ، ثم يعود الى النفاذة ملقيا آخر نظرة على آخر نقطة من
حدود وطنه في الليل : ركاب من نقساط ضوء الشوارع في تلك المدينة الساحلية
التي يعرفها جيدا وتعرفه : مجرة من نجوم مرتعشة الاضواء في سديم الارض
المظلم .. نجوم انسانية متواضعة ترتعش وهي تتصالح مع الابتعاد ، ثم
.. فجأة يبتلهما الظلام ، فكانما يبتلمه .. كأنه يفترق من عمره ، أو
ينزع عنه عمره ، ويلقى به في ظلام لا نهائى سابع ليرضيح .. فيؤارى وجهه
في ليل زجاج النفاذة المطلق .. لعله يستر انهياره ، لو أجهد في البكاء *

صوت السياب

لم يكن يصدق السياب تمها وهو ينادى مقروح الكبد من بعيد ،
من وراء البحر ، من خلال الضباب والغيوم ، تعوزه نقود السفر .. وينادى:
« عراق ، عراق ، عراق » .

ولقد سافر الاسبان الى اوطانهم ، سافر الافارقة ، والاسيويون سافروا
.. كل زملائه سافروا في عطلة الصيف الى اوطانهم وخلوه وحيدا في وحشة
ممكن المغتربين الكبير .

وما هو المصري وحده ، يرن صوته بالاسى عبر ردهات عشر طوابق
خالية .. ثلاثمائة غرفة لا يسكنها أحد ، اللهم غير صدى للصوت الغريب
يجيبه وهو ينادى مصر : عراق ، عراق ، عراق !! .

نسق .. عوبي

الأحيسا نسق درج من رخام يصعد في ربوة من جنائن يطق فوقها
حمام البحر ، ولفازنا نسق بساتين بنفسجية توغل في الاقن لشد ما هي
خضراء ، ولاستأبول نسق تلال مشرقه الخضرة تتناثر على مدارجها بيوت
بيضاء بمسقوف وردية القرميد . وليريه نسق جبال الأولمب المحروقة في
شمس العصور وصبر بناء مدينة عصرية في السفوح . ولارناكا نسق عائر
بيضاء جديدة تبدو من فوق ظهر سفينتنا وكأنها طافية فوق الماء . فآين
نسقك يا لازقية ، يا أول ميناء عربي نلتقيه في رحيلنا ؟ .. لا شيء يبدو من
جانب السفينة الذي سمحوا لنا بالاطلال منه غير نثار من زوارق صيادين
صغيرة على سطح الماء ، ثم شريط من ساحل يتماهى برماديته مع رمادية
المياه .. ركام من عمائر عالية وبيوت صغيرة بلا رابط على امتداد الأرض
نحو الشمال . ثم سحوا لنا أخيرا بالعبور الى شرفات السفينة في الجانب
الأخر وهي تتبهي للرسم على الرصيف . فكانها انشقت عن نسق ذلك الثناء
الأرض ! فلم يكن ذلك رصيفا .. لقد كان تلالا من البشر تغطي أرض الميناء
.. شبان وشيوخ وأطفال ، رجال ونساء .. فرح جوع من الانباء والأمهات
والاخوة والاخوات والأطفال والاقارب والاصحاب .. آلاف جاءوا
لاستقبال مائة من ذريهم الذين غابوا عن عيونهم سنة ، مائة ، كانوا أقل
من سدس عدد الركاب ، صاروا في غمرة هذا الطوفان من المشاعر : كل
السفينة .

قاسيون

عند الصعود باتجاهه ، في الليل ، بدا لي جبلا من الاضواء يتعلق بمعجزة ما في ظلمة الافق .. مجرة غريبة من الألق المزحم في سحرم الحلك الدمشقي تكسبه نعومة القطيفة ، فطابت من صاحبي أن يبقئ متجها بالسيارة دوما نحو قاسيون ، ولو الى الأبد ..

وعند الهبوط منه ، في النهار ، استوحشت لرأى الدروب الضنيئة عبر تضاريس الجبل الأجرد ، والبيوت الضئيلة التي يصطلى لونها الاسمنتي العبارى تحت الشمس .. النسوة وزيقات الحال اللاني يتوارين بعيدا عن فضح العيون ، والأطفال الذين لفظتهم ضالة البيوت ، ثم الرجال الذين يهبطون الى أعمالهم المتواضعة في المدينة .. نازحون فلسطينيون ، ومهاجرون أكراد ، ودمشقيون فقراء .. ثم ، لا أعرف .. هل كان يسرع بخطوى الهبوط ، أم أن خطاى كانت تتسارع للهبوط ؟

واذ عننا نتجه اليه في الليل ، كان صاحبي يعاود اجتاده في ابقاء السيارة صاعدة نحو قاسيون .. نحو خيمة الايواء الهائلة للذين تهرتهم كل السفوح ، فلاذوا بالجبل الأجرد ، ورشقوه بنقاط النور تؤنسهم في الليل .. آه يا صاحبي .. او ليس لنا في الجبال العربي مطلق المسرة ، ولو مرة ؟

على الخط الأبيض

في درجة ٣٠ تحت الصفر كان طبعيا أن نخالف اشارات المرور التي ينظمها مركزيا عقل اليكترونى بعيد .. لم ننتظر النور الأخضر ، بل حتى لم نهمد الي عبور الشارع للشمس من نقطة عبور المشاة ، وانخفضنا من رصيف اللؤلؤ الى الاسفلت راكضين .. لكننا عند المنتصف الأبيض .. حوصرنا ..

لم يكن خطأ واحدا في حقيقة الامر هذا الذي يقسم للشارع الى اتجاهين لمرور السيارات ، بل خطين متوازيين يفصل بينهما شريط ضنين وسع بالكاد مواطئ اقدامنا وقد وقفنا متجاورين ، نتضاغط بنجنوبنا لحد الالتحام ، ونهتز كستارة من الارتعاب المتماوج .. مرة الى الوراء من فزع اقتراب المركبات المارقة أمامنا ، ومرة الى الأمام من رعب اقتراب صوت المركبات خلف ظهورنا ، ولم يكن بيننا وبين الاحتمال الموت غير تسليمترات ثائلة ، ولحظة خاطفة ..

لحظة خاطفة ، من العجيب أننا حدثناهما معا ، ككائن واحد صاح
صيحة واحدة : « اجر » ، فركضنا حتى رصيف التلوج الآخر ، ثم وقفنا
نترامق مستغربين مرتين .. مرة لأننا نجونا ، ومرة لأن كلا منا كان
يتساءل - لا بد - في داخله : أين ذهبت رائحة الكارى التى نتناقل فى
حلقات الأجانب المنعزلة أن الهندود ينضحون بها ؟ ورائحة عرق الزنوج
الاشهيرة فى اللثرثرات ؟ ورائحة السمك المتفنن الذى يشباع أنه طعام
الفريتناميين ؟ ورائحة الفريكا والبصل التى صدقنا أنها تفوح من فم كل
روسى ؟ .. فقد كنا على الخط الابيض خلسة ، ولم يكن هنيئاك غير
تضاغطنا ، ورائحة الصقيع ♦

صدفة القلب

عملية مرمبة ، نعم .. ولكن .. من كان يصدق أن كل هذا الحجر
على قلب الانسان ؟ وهذا الحجر بالذات يؤكد له أنه ليس بخير . رغم
الراحة ، والأمان المحدود ، والوفرة .. بل ، لعل هذه الراحة والأمان والوفرة ،
هى ما حمل الى القلب كل هذا الحجر .. لحظة بعد لحظة وكل لحظة
تحمل الى غشاء التامور المسترخى شيئا من ملح الكلسيوم عبر تيار الدم
التيابى .. واستحال القلب للنفسان فى نهاية هذا البعد الشمالى الى
سجين لا يشعر بسجنه فى جوف هذه للصنفة من التامور المتكلس ، يطرق
عليها فيجزم الرنين برسوخ الحجر ، والقلب نائم فيها ، لا يمتلىء حتى
تمامه ولا ييضخ بكل العافية .. ولم التمام وكل العافية وكل شيء يأتية
بسهولة فى هذا البعد الذى فر اليه رافعا شعار « لا العين ترى ، ولا القلب
يوجع » . وهامى العين المبتعدة لم تعد ترى صور الهموم فى وطنه ، وصار
القلب حقا لا يوجع ، لكنه فى نفس الوقت - هذا القلب - ليس معافى ، بل
يمسكه الوهن . صحيح أن كل شيء يأتية هينا فى مجتمع حبط اليه بمظلة
الغريب .. نعم بالدفء وهو يطالع من وراء الزجاج بهاء مدن التلوج
الناصعة المضيئة ، وتأتية المحبة دون أن يكون فى حاجة حتى لتقص دور
العاشق .. ويأكل من خبز ولحم وفاكهة صراع لم يخضه أبدا ضد حدة
الفصول . لكن ، وهو يرى الآن كل هذا الحجر على قلبه يجرى أنه ليس
بخير . ويتفتح وعيه على وقائع الحفرة المملوءة بالتلوج الآن فى الحقيقة
المواجهة التى تمتلىء بنضارة العشب وتفتح الزهور فى الربيع .. لقد
أحرق الغزاة الفاشيست فيها مائة ألف من الوطنيين العزل بعد مذبحه
بالرصاص وجنازير الدبابات . ثم خرج من الغابات مئات آلاف الوطنيين
ليحرقوا الغزاة ويحرقوا مدينتهم التى لم تكن غير خرائب وعشب محروق
وأهل متفحمين . نفس المدينة التى يجد فيها الآن راحتة المضانية .

راحته المدفوعة الأجر مرا من دمه ، جزئية كلس من بعد جزئية تجمعت
لتسجن قلبه في هذا الحجر الأبيض الجري الذي يراه ، ويلمسه ، وينق
عليه فيغزعه الرنين . وفي رنين القزع يرفع يده بازميل قاس ويضرب ضربة
مفتطابير من صفدة التامور المتحجر شظية قحطف نافذة صغيرة يطل منها
نسيج القلب . . ورديا نبيخيا أحمر ، حيا لا يزال ، يناديه ليعاود رفع
أزميله هذا ، أزميل الرجوع ، ويضرب ، يضرب ، يضرب ، يضرب ، والخطر
مع كل ضربة ينخر بقطع وعاء دموى من الاوعية الالاجية الرقيقة . . تنبدى
محيطه بالقلب كشبكة رى قانية مرهفة . لكنه يواصل الضرب ، ليعود . .
ستعود العين ترى هموم بلده ، نعم . . وسيعود القلب يوجع ، ولعله سيكون
وجعا أشد بعد هذا البعد ، هذا الرغد الذى كان . . وجعا لقلب
مكتشوف فقد تاموره . . قابل للاختلال بهزة ، أو الاتجراح بلمسة ، أو
الانفجار فى انفصاله صغيرة زائدة . . لكن المؤكد أن هذا القلب المزاح عنه
الحجر سيكون قادرا على الامتلاء حتى تمامه وضع الدم فى العروق غزيرا
بكل العافية ♦

السارية

سليمان الشيخ

تصفر الرياح فيتردد صدى دمدمة مخيفة ، كأنها سرت في أسلاك
موصولة « بميكروفونات » موزعة في كل زاوية من زوايا المكان •

وبين حين وآخر كان يرتفع نباح كلاب يتجاوب صدها من قاع الجبل
إلى قمته ، تنبعه أصوات ثغاء مكتوم أو أصوات بشرية غير واضحة •
تبحث عن مصدر الأصوات •• فلا تجد إلا شقوقا وحفرا وكهوبا ••
كانت تسمى بيوتا !

تصل في تنقلك بالمكان إلى بقايا كلمات محفورة على أبواب ، أو
بقايا بوابة كان لها في التاريخ شأنها ، فتحاول تجميع الحروف المهشمة
والتناثرة كرفما اتفق ، فلا تجد إلا ديباجة تفخيم وتعظيم وتكريم لرجل
انحصرت مزاياه بكونه سليل أحد الحكام في زمن مضى • وأن القلعة أو
على الأصح جزء منها بنتها آلاف الأيدي والعقول في زمن ولايته • فجاء هو
وأزلامه لينفكسوا القباب التفخيم عليها فشوهوا تناسق وهندسة أحجار
البناء •

تتوى فرقة ، وينقذف أمامك كلب لا يكف عن النباح ، فتنزوى في
ركن المكان ، وتبحث بواسطة سمعك وناظريك عن أسباب الدوى ، فلا تجد
تفسيرا أفضل من ارتطام عصف الريح بالشقوق والفراغات المحيطة بك •

تسال نفسك : ألا يكفى هذا •• ولم الاستمرار بالمغامرة ؟

ربما كانت الكلاب في أعلى قمة الجبل .. انها تنبح نباحا مسعورا ،
كانها لم تتر انسنا من زمن ! والثغناء المكتوم يلاحقك ، ودمدمات الريح
تدخل في روعك الخوف والحيرة .

انسان .. أم ظل لانسان .. هو ما رأيته ؟

لقد اختفى في نفس السرعة التي ظهر فيها بين أحد الشقوق !

ثارت لحظتها في نفسك معركة بين رغبتين ملحتين :

أولاهما : الهروب وتحقيق غنيمة السلامة ، وثانيتها : المضي قدما
واستكناه ما يحويه المكان !

لاحت بارقة أمل بتوافد مجموعة من الصبية ، كانوا يتقافزون
كالفرود أو الماعز الجبلي بين الصخور الحادة ، والمشقوق الفائرة أفواها !

حبل الكسلام كان مقطوعا ، بينك وبينهم ، حاذوك ومضوا .. قالوا
كلمات .. فهت منها أن اتبعها !

تريثت قليلا .. واسترجعت .. الاصوات المسعورة للكلاب التي لم
تكف عن النباح .. وتمنعت بالجهول المخيف الذي ربما يترصدك في عالم
غريب عجيب !



مضيت قدما .. ولم تستمع لاصوات التحذير التي دقت في ذهنك ..
تفانزت مثل الصبية بين الصخور ، ومضيت تصعد طوقا داسنها آلاف الارجل
وامتلات قتالا ودما بين شعوب كانت تقدر قيمة موقع القلعة المهم في زمن
مضى وانقضى .

ازداد النباح سعارا ، وتصارع وجيب للقلب .

ألغوه حجارة .. ذلك الكلب الذي اكتشفت أنه كان مربوطا امام
غسيل على حبل ما زالت الريح تؤرجحه على هواها !
اذن ما زال في المكان بعض السكان !

ظهرت .. ملامح امرأة .. ثم اختفت بسرعة ، غير الأطفال طريقتهم
وابتعدوا عن طريق الكلب الذي لم يكف عن النباح .

بانئت ساحة مكشوفة ومهددة في أعلى قمة الجبل ، هي ساحة البلدة
التي كانت ، ثم بدأت تظهر المعالم الاخرى ، المسجد ، وزوايا وتكايا بعض
الشيوخ ، وأجران الماء المنقورة في الصخور ، ومعالم أخرى مازالت شواهد
على أن هذا الذئب الصخري الذي يحل منعطفيا يلتوى تحت أشدائه النهر
وينساب ، كان مكانا سكنه الانسان منذ آلاف السنين .

تقتحم مكانا ، رائحة البخور تزكم أنفك ، وبقايا نخور تجدها
حول ضريح كبير مجل بكساء أخضر ما زال قماشه ينم عن جدته لم توغل
كثيرا في السنين !

تخرج وتزالي تصافرك .. أمامك الاطفال ، وخلفك وحوالك سيل
من أيام التاريخ حفرت لها في المكان أثارا وشواهد .
تصل الى البيوت المحفورة على حافة النهر ، العلو شامق والفتحات
في الأنخور تجعل القلب يقف من الخوف .

لا شيء الا الهوة .. وشقوق حفرت بفتية لأجل الحياة .. حتى هنا
.. مريحة !

احترار النظر : هل يتابع فتية وقرائب الحضر ، أم يطال على النهر الذي
ما كف عن الجريان ؟

تعيذك المخاوف .. خارج أعشاش النسور تلك .. فتخرج لمتابعة
نفذك وراء الاطفال .

يوصلونك الى المقبرة ، ما زالت الشواهد واقفة ، فيتقافز نظرك
على الكتابات التي ما زالت واضحة عليها .. فلانة .. فلان .. الفاتحة
.. الموت حق .. الزمن ليس ببعيدا ، أحدثه منذ خمس عشرة سنة !

هل توقف زمن الناس في هذه الشقوق منذ ذلك التاريخ ؟
مكنا تسال .. لكن بلا جواب !

تقفز كطائر وراء الصبية خوفا من أن تتوه قهماك .

تلوح لك بيوت حديثة خاف التل المسابل ، تقف وتتمعن .. ثم تبحث
عن أصوات الصبية .

ما زالت الخدمات تحوى في المكان .. وما زال النباح والثغاء المكتوم
والأصوات البشرية تتردد بين فينة وأخرى !

تصل الى بقايا قنوات منقورة في قلب الصخر تتجه مثلرجة صاعدة
.. ربما كانت قنوات ماء الشرب .

توالى النزول فتلتقي بزوج من الماهز تتشاسقيان ، ثم تلتقي ..
بصبية تحمل وعاء ماء على رأسها !

الى أين .. ومن أين ؟



تتابع النزول .. ثم .. ترتعد فرائصك لهول المفاجأة ، على رأسها
الكابيل من نبات البراري ووروده . وعلى صدرها قلادات ، وبين يديها
مسابيح أو ما يشبهها ، أسماؤها بالية وعضون الوجه تفضح الزمن الذي
مضى ..

خشيت على القلب أن يتوقف فأطلقت صرخة الخوف اللوية .
جاء الصبية وتحلقوا حولها .. فحف الرعب قليلا ، أشارت بأصابع
واحدة إلى العقود والمسابيح والقلادات ، وأطلقت فحيحا لم تفهمه .
لكنك أسرعت بإخراج بعض النقود ، فنظرت إليها وهزت رأسها
علامة عدم الموافقة ، ضاعفت المبلغ ، فتناولته ومضت تحب وثيدا ..
وثيدا !

من أين .. والى أين ؟ تردد السؤال في ذهنك .. ولم تجد مناصا
٧١ أن تنزل في الشق الطولي للوصول إلى الشارع العام .
ثارت زوبعة خلفك .. ولولا وجود الصبية حولك لهرولت من أمام
الزوبعة التي كان يثيرها .

وصلك لاهتا .. ورطن بكلمات لم تفهمها .. ثم قدم لك أوراقا
قديمة .. أحترت ما تفعل بها .. كرر وأج ، ثم باتت علامات الاستعطاف
على محياها .. ربما اعتقد أنك من رجال الحكومة .. فجاء مع أوراقه
.. هكذا خمنت .. رطن للصبية معه ببعض الكلمات .. ثم تكلم بعربية
مكسرة .. ففادها :

« أرجوك ساعني ، أريد بيتا جديدا ، عندما بنوا البلدة الجديدة ،
كنت أعمل خارجها ، وعندما عثت كانت كل البيوت قد توزعت على الناس
أنني أسكن مع عائلتي في أحد هذه الشقوق التي تراها .. ساعني
أرجوك »

سألته : لماذا لم تغادر المرأة العجوز المكان ؟

أجاب : لهذه المرأة بيت وأولاد في البلدة الجديدة ، لكنها رفضت
مغادرة الشق الذي رأيتهما تسكنه ، حاولوا اقناعها مرارا وحاولت أنها
شراء بيتها الجديد إلا أنها رفضت المبلغ ورفضت مغادرة المكان !



افهمت الرجل بانك مجرد عابر سبيل ، ونقحت الصبية بعض الدراهم
.. ونزلت مسرعا في الشق الطولي الذي يفصل بين التلحين .. لم يقتنع الرجل
بما قلت فركض وراءك من جديد ..

فبما كانت العجوز تلوح من بعيد كعلم قديم تشققت أطرافه ..
وبقي يلوح على سارية محقوقة جيدا في المكان !

(الكويت)

أربع قصص قصيرة

أحمد زغلول الشيطان

قصص شاب من ديباط ، له رواية
تحت الطبع بعنوان « ورود سسابة
لمسقر » .

فئران

كشف الغطاء ، اعتدل فوق السرير ، راح يرقب ثلاثتهم ، يظنون من
تحت عقب الباب • أشعل سيجارة • ألقى عود الثقاب نحوهم ، لم يتحركوا •
ست عيون ترقبه ، تحصى حركاته • يعرف أنهم في الوقت المناسب ينطلقون
إلى الحجرات الأخرى ، يغوصون في الكراكيب والأشياء القديمة • نظر إلى
المصيدة المفتوحة بالقرب من الباب لاحظ أنهم ينظرون إليها ، ويعرفون أن
ما بها سمكة ميتة ، تنظر منذ أيام طويلة ، حتى فاحت رائحتها في الحجرة •
لقى السيجارة مشتعلة تحت أنوفهم ، تصاعد دخان ، رأى ست عيون خرزية
تخترق الخسان وتصوب إليه • ضرب كفه في جبهته ، لا يعرف ماذا يفعل ،
بعد أن بدأت أرضية الحجرة تهبط ، وتهبط ، والسرير يهبط معها • بالأمس
وضع طوبة مكان البلاطة الهابطة تحت قدم السرير ، والليله تهاجمة الأحلام
بينما السرير يتأرجح على ثلاثة أرجل ، بلاطة أخرى هبطت ، تحت قدم آخر
من أقدام السرير ، كذلك العلامات الثلاثية لأرجلهم مطبوعة على كل شيء ••
الملابس •• الارغفة •• الكتب ، وأفرزاتهم الدودية السوداء يتركونها في
أنية الأنعام ، وفي الليل •• يهجمون ، تصعد جحافلهم من الشقوق ، والجحور
ياتون جماعات من الحجرات الأخرى المظلمة ، يتعاركون فوق أرضية الحجرة

وتحت البلاط ، لا يرى غير عاؤونهم تاتمع في الظلام ، يقفز فوق السرير ، والعرق يسسرل باردا على رقبة . تسكن حركتهم قليلا ، ثم يبدؤون من جديد ، بكل عنف ، يتسلقون ماسورة الميساء ، ويقفزون الى حبل الملابس ، رأى أحدهم تزحف في طابور طويل ، بمؤخرااتهم الجسيمة ، يصعدون الى السرير ، يحملون أسنانهم ، ينزعون جلد قحمة ، ينشسبون أظافرهم ، بينما تصدر منهم أصوات خناشية . كشف الغطاء ، واعتدل ، تارجح السرير ، كان مصباح الشارع ينعكس على الزجاج ويضيئ النجعة بنور خافت ، والمسكة ممددة داخل المصيدة ، وثلاثتهم يطلون عليه ، يتحدث . مكر انه لو نام سيهمجون . شعر بالآلم ظهره تعود ، تمدد ، وتغطي بالبطانية ، ترك فرجة صغيرة يطل منها ليعرف متى يبدؤون .

وقت القيام

جلس فوق السلم الرخامي ، تحت المذئنة ، سرت الى جسده البرودة ، تنفّس الهواء حارا ثقييلا ، خلع حذاءه وضعه تحت رأسه وتمدد ، من فوقه كانت الشجرة تحتضن عش عصافير ، ومن خلفه كان الباب عالها ومغلقا ، عليه رسوم نحاسية متشابكة ، لم يفهمها . كانت أصوات الباعة تأتي من المرساة ، بعيدة ، تنادى على الطيخ والشمام ، فكر أنه لن يرجع ، سيغير القنطرة الى محطة السكة الحديد ، ويسافر الى عمته ، يحكى لها عما جرى ، يحكى عن رؤيته حاتم معلقا في السقف ، وجسده يتأرجح ، بينما الأولاد ينظرون اليه من تحت البنك ورضحكون . هبت نسمة طرية ، أخذت النوم ، جاءت امرأة ثراة دى جلبابا أسود ، يطل وجهها مبتسما ، حملته بين ذراعيها ، قالت : أنت ولدى . قال : أمي ماتت . أحكمت ذراعيها حولها ، اشتمت من أنفها رائحة الحايب ، وضعت الي جوار نضلة رأى ثمارها قريبة من رأسه ، ومن حولها كان حقل البرسيم يتنفس ، يرسل الهواء حنونا الى وجهه ، اقتلعت شجيرات قول وراحت تفصص له . ارتقى بكل جسده فوق الارض المروية ، قالت : سافر الأولاد . قال : ظل الأولاد يجرون ورائي الى السوق الكبير ، لم يفلتوا في الامساك بي . أعطته فولة ، قالت : كنت تحلم . قال غاضبا : رايت حاتم بعيني ، حملة الاسطى من وسطه فانزع قميصه ، تيسد رجله بحبل غليظ وعاقه في خطاف الى السقف . كان الحبل ضيقا حول قديمه ، يحز في اللحم ، وكأن لا ينظر الى أحد بوجهه المقلوب ، رأيت عينيه بلون القطن ، وأمام البنك وقف الاسطى يشتغل ويهددنا بمصير حاتم ، وكان الأولاد الآخرون يشيرون الى جسم حاتم العارى ويتغامزون . قالت : أنت الآن معي ، وأعطته رغيفا ساخنا وببضا مسلوقا . رأى وجوها كثيرة عالية تطل عليه ، وهو في الوسط مهدد ، كانوا يتقنون في دائرة

أسفلها واسع بحدود جسمه . وأعلاهما ضيق ، تكاد تنغلق ، مبط وجه عليه وأمسكه من صدر قهيصه ورفع ، شدة الآخر من قفاه وقال : نسلمه للعسكري . . إذا لم يرد الحذاء . كانت الأصوات متداخلة ، وكانت أيديهم تقبض عليه ، ومن بعيد - بينما يقتادونه في الاتجاه المعاكس - سمع الأجراس تدق ويتضاعف رنينها في أذنيه ، كلما سار معهم إلى الخلف . . بعيدا عن المحطة .

كويان من النشأ الساخن

قالت : كو . . كورسك . . فوف

قال : كويسا . . كوف

ردعت وراءه ، بزمق ، كوسافوف

كتب الاسم على ورقة بيضاء بحروف كبيرة ، وطلب منها أن تحفظ الاسم ، بعد أن تنطق الحروف نطقا سليما . نظرت إليه بعينين عاتبتين ، قالت : ما الفائدة ؟ . قال : كورسكوف عبقرى ، استوحى شهر زاد من ألف ليلة ، قال : سمعت شهر زاد ؟ قالت : رايتها في التلفزيون . قال : يائسا : لكنها تسمع ، لا ترى . هل يرى أحد سمفونية ؟ .

كان الهواء يأتي ساخنا محملا بالقرب من شيش النفاذة ، مسحت وجهها بمنديل ورق أبيض ، أنسخ المنديل بلون ترابي . جلس في المقعد المقابل . أرادت أن تضع يدها على كتفه ، ابتعد في اللحظة المناسبة .

قال : لا بد أن تعرفي . .

تذكرت أنه رسم بالامسي مثلثا متساوي الاضلاع ، وكتب على رؤوسه الثلاث ، كلمات ثلاثا . . قالت بسرعة قاجاته :

أعرف . . الفقر والجهل والمرض .

ابقسم لم يستطع منعها من القفز إلى جواره ، والقاء رأسها على كتفه ، لا يمكنه . . فكر أنه من الصعب الوقوف أمام حساس القلب ، قال : ولكنك ستعرفين .

قالت : أنت لا تخفني .

قالت : ألا تخفني هكذا ؟

انذنت فجأة ، خلعت حذاءها ، والقتته بقوة الى الجدار ، صاحبت
فرحة : قتلت الضربار .

أعادت الحذاء الى قدمها ، وعيناها لا تفارقان وجهه ، قالت :
الضراير تعشش وسط الكتب . قالت :

لساذا لا تتكلم . . الا يعجبك كلامي .

قال بصوت قاطع : احتظي الاسم .

هبطت يدها في استسلام بالورقة .

خرج من الحجرة ، أغلق الباب ، وقف أمام وابور الجاز يتابع غليان
الماء ، وضع ملعقة شاي ، قال ، ستعلم ، يمكنها أن تتعلم ، ببعض
الشدة ، فكر : اذا كنا نحن داخل المثلث فماذا يبقى لنا غير أن نعرف . .
ونعرف ، أفرغ الشاي في كوبين ، وضعهما فوق الصينية ، وراح يقلب ،
وبالعزفة يصير الانسان كائننا جميلا . انيقا ، ستعرف حتما كيف تنطق
كورسالكوف ، وبعدها . . أخذها وأخرج ، فوجيء للحظة أنه لم يخرج
معهما أبداً ، ولم يقل لها احبك .

حمل صينية الشاي ، دفع باب الحجرة ، رأى مقعدها خاليا ،
وعليه ورقة مكتوب عليها اسم كورسالكوف بحروف كبيرة ، واضحة .

حجرة على شارع

سالتني : ماذا تفعل ؟ قلت : لا شيء . أخفيت ذراعي تحت البطانية .
سألتهما عن ابنتهما . قالت : انها عند أمها . كانت تضحك لعبت
أصابعي ، تقول : ان ذلك غريب عليهما ، كنت وقتها في أول الرحلة ،
وكان يمكنني تحريك قحفي الى مستوى مناسب ، وكانت تضع رأسها
فوق بطني ، وتقول أشياء كثيرة ، وكنت أمسك نهديهما ، وكنت أغفو
لحظات وهما بين يدي . قالت : ما هذه الشجبة ؟ قلت : أراد أخى أن
يرسم قلبا يخترقه سهم ، قالت : أين هو ؟ قلت : لا أعرف ، أطل نارا
برأسه من خلف كومة الكتب . صاحبت : فأر قلت : انه مسالم ، فقد عائلته ،
ضربتني في صدرى ، صعدت وركبت فوقى ، رجليها الاخرى دخلت على جانب
السرير ، وكنت أيضا هذه المرة لا أستطيع ، أدبرت وجهي الى الحائط
اللطخ ، عما قليل يعلو بطني أكثر ، ويزداد اللحم بياضا ، وأزداد النقصان
بالسرير ، قلت : أعرف أن ذلك لن ينفع ، وإن أخى نصحنى منذ البداية

بالإبتعاد عن هذه الحجرة ، قالت : أعرف ، وكانت الرائحة قد بدأت تصعد ، وكنت أضغط نفسي في السرير ، حتى أضع الرائحة ، لكنى كنت أسقط كل مرة في البركة الموحلة ، قلت : التراب يخنقنى ، قالت : اطلق الزجاج ، قلت : لن يأتى الهواء ، لا تعرف أننى أكنب ، وأننى يمكننى البقاء بدون هواء ، فقط كنت أريد الصوت ، يأتى من الشيش ، صوت للباية صوت للصوص ، صوت للنساء ، كانت الاصراوات كلها تاتى مختلطة ، تصب بين الجدران الأربعة ، وكنت أفرزها وأصنفها كلها ، حتى صوت العربية الكارو التى ييصق صاحبها عند جزء معين من الشارع ، وفى جزء محدد من الليل ، كل يوم ، حتى أنه صار صديقى ، وكنت أنتظره ، تبدأ العربية فى الاتحذار ، سهيبت الآن ، ترتجج العربية فى المطب ، تشغل الأجراس ، يسعل صديقى ويصق وربما كان يشتم . أخرجت المرأة من حقيقتها الجلدية ، رفعت خصلة ، قالت : أنها سترجع لتأخذ ابنتها من عند أمها . قلت : أغلق الباب خلفك ، لتغلق الباب . وأدخل فى نوم آخر ، نوم كالعسل الأسود ، ثقيل ، فى البركة الساخنة ، كنت أعرف أنها نرفت كل شئ ، وأنها لحت بطنى بعلو ، يصير كبطن السطحية ، وأنها ستتذكر وهى تمضى فى الشوارع المفتوحة ، ستتذكر لون بطنى ، وربما استندت الى الجدار وتقيأت ، وفى الليل ، ستتظر الى السقف ، وتنفجا ببطنى تهبط عليها باردة ، ولن ترجع بعد ذلك أبدا ، وسأبقى مع الصوت ، وهذا الجسم ، أرقبه يتضخم فى كل الجهات ، حتى يهلا فراغ الحجرة ، نطرت فى المرأة ، بدا وجهى فى الالتواء ، وعينى اليسرى اختفت تماما تحت ضغط اللحم ، لم يعد يمكننى رفع ذراعى ، صار كصبي صغير يرقد جوارى ، لم يبق إلا أن أرقب الآن بطنى ، تخرج من البيجامة ، تمزقها ، وساعة بعد ساعة ، يزداد وضعى رسوخا أكثر من أى شئ مضى ، أكثر من الأوقات التى كنت أعبر فيها الميادين ، تحت ضوء المذيئة المسائل ، أكثر من الجرى فوق العشب أمام النهر ، أكثر من البنات اللاتي صفتن شعرى ، ودفن وجهى بين نهودهن والآن لا شئ سوى انتظار صديقى الوحيد ، الذى خرجت به من دوامة الاصوات جبيعنا ، يصعد منحدرات الشارع ، تشغل الأجراس ، يهبط نفس المطب ، فى وقت معلوم ، ثم يسعل ويصق ، وربما يشتم هذا صوت الباب ، يغلق بعنف .

جميزة ماسخة .. جميزة مسكرة

رضا البهات

مهداة الى روح جيمارى ميد الله
السراء التي لوحتها شمس الوطن

وثبتت شمس الضحى نشيطة ضوب موضعها في الافق مشرعة حزبا
من دفاء مضت تكسح بها شيئا فشيئا حمرة تفجر الشتاء الكاسدة ،
فرينطلى الافق رويدا رويدا عن مخزنة القمينة العالية كميذنة ، تلهث
فوقها قاذفة نفتا دخانية سوداء تجهد كي تنال ما يتكشف من زرقة
مائية وادعة تبطن السماء •

امام قبو القمينة كانت امرأة تغترف بهمة من جلس طين عال وتناول
الرجل الراجع يكبسه في القوالب ويسويه براحتة • وحولها ترشق انبساط
الأرض برصاص الطوب واذرع عارية تروخ وتجيء •

— الطين تعطرت رائحته • ماذا تعملين له يا امرأة • مه ؟ صعد
عينيه فيها وغمز •

— عاب يا رجل ، ظلت تبيل دماغى بهذا الكلام حتى صدقتك وفنت
الترحيلة والصحبة والغنا •

— هكذا أصبح لنا بلد • الدنيا هنا عمار والناس غير الناس •

— شئ لله • لم نعلم منهم غير لبس السروال قذر الكف يزنق
لواحدة ان قلمت أو قععت •

انفجر الرجل ضاحكا ونهض فأسر قرب أذنهما بكلام ضحكته
نه ولكنزته • بينهما الولد الصغير لاه يدس الجميزات المسكرة في فيه ويمى

بالماسخة . حظ المتناول أمامها كطير غفلة « الله الله .. النهار فأت
ولا زلتهم تهزرون ؟ - نظر إلى السلام وأردف - يصلح للعمل .. » . رد
الرجل دون أن يلتفت : سنخله المدارس .

- أعطيه بومرية كبار ، أفضل من رعى المدارس والتكبر على الوالدين .
قالها المتناول ورأت منه نظرة مختلسة صوب المرأة ، أعقبها بضحكة جشاء
مستطردا .. أنت اغتيت يا رجل وتكنز للـ .. مرأة ، لك حق فى بعد .
صبية . راح الرجل يبغم كحيوان أعجم بكلمات ناقصة نخر حوافها الأذلال
س .. س .. سنرجع لبلدنا ونخله المدرسة هناك ، ون س س ..

مضى عنها المتناول وجعل يسوط الهواء بعصاه الرفيعة مرددا فى تهكم
« بلادكو ايه ايه .. يا جوز الصبياااا » . كفت يدا الرجل . بلع ريقه ،
انخطف .. أراد أن يقول .. لم يقل شيئا . أحس الغصة وانفجسرا فى
الحلق كنبات الشيح المر جعله يسعل ويشهق ويشرق . ويجهد فى انقزاع
مصقة يلتقط بها نفسا . لم يقدر فظل صغره يشبهل ويحط ، ويشعر
شحيرا غليظا يقطعنا أتبعه خوار أخن كالانسحاب الروح من البدن ..
استنم فحله بشهقة مقيئة جلبت له الراحة . نثرت المرأة بعض الماء ودعكت
وجهه . احاطته بقرصائها وقسالت .. لم تنم قولا ، اذ عادت المسئلة تحوم
فوق رأسه كطير أسود قبيح . حومت .. حومت ثم طاع إلتناش أطفالها
بنفه . أحكت المرأة حوله ، فراح بنفاهما يترجرجان مع السعلات ودفق
القي الأحمر المتخثر . هذا الرجل واعتدل متكئا الى فخذ المرأة التى انفتت
له من حجر الصبى جميزات كبيرة وشقة عرش اختبرت طلوقتها ، ..
أمن الرجل فى لتكاته وحقق فى وجهها متلمسا عينيها ليقول .. فأت الموسم
ولا جز للسكين الثلمة فى الرقبة . قالت : البنى آدم زينة الايام وسره غالب .
بلع ريقه وقال .. بعيدون هم الال ، فعاجلته .. آدم ملا كان له إعمال
وأحوال .. كان له ابن . قال الرجل متنهدا .. رأسى خفيفة ، أحسها
كريشة فى الهواء . أشاحت المرأة بعينى دلال ، فيها لمعة من زهو أنثوى
ظافر لتقول :

- ألم أنف بعد يا رجل ريشك كله ريشة ريشة . ١١ ستلوف على
غيرى إذن .

ضحك الرجل وهى ضحكت ، ولضحكها ضحك الولد وراح فى غبطة
يكبس الطماقبة التى على رأسه وينفض حجر جلبابه . ويقضم من جبيرة
حمراء كذيفة اللحم تبيت . يقضم وعلى بهل يمضغ ويستبقي عصرها فى
فمه ، ويقبله بلسانه . ثم يكف ليهش عن وجهه الباسم ذبابة كبيرة زرقاء
مشاكسة .

صوف ٧٠٧

محمد عبد الواحد أبو قمر

قبل أن يحين موعد صرقية البجلة الكسكى التى تصرف للعمال مرتين كل عام كان شعبان يموت شوقا لارتداء بجلة صوف (٧٠٧) . ذلك النوع الذى تلف نزوس ماكينته آلاف الأتار منه فى وردية الليل وحدها . وإذا ما تحول صوت الماكينة ودوران الخيوط الى رقصة صاخبة يدوب فيها شعبان رقصا فان ذلك يعنى انه تلقى اليوم اشارة الصباح خلسة من خلف شباك فاطمة .

ولم يكن عصر الاربعاء بعيدا حين نجت فاطمة فى موقع يطل كل أبراج الحمام فى المدينة تنشر غسيل أمها ، يرجع الفضاء صدى غنائها ، تنزلق فطرات الماء فى المجرى المحصور بين نهديها . وحين أطلق شعبان عصفوره عبر الاسطح المترامية وظل يتابعه وقعت عيناه على فاطمة . علت وجههلا ابتسامة مبتلة واجتاحتها ريح طرية خجول ، تقطرت ابتسامته ، ولما هم باطلاق اشارة الهبوط هبطت من فورهما فاطمة . انقسمت الف يمين لأمها « أزور خالتي أم حسين » ، بعد خطوتين من الحارة كان شعبان يربض غارقا فى عرقه ، ولما برء لسانه من شلل المفاجأة تسأل « أنا بحبك يا فاطمة » نزلت كلماته عليها سيولا من المطر الملح ، بلعت ريقها عنوة (وأنا كمان) . انسايت الخيوط ناعمة بين أصابعه وحين لمس جسده ماكينته العارى اصطفت الأرقام القياسية فى بطاقة الإنتاج . وفى أعيناد مايو ربت مدير المصنع على كتف شعبان وقال لزاائر كبير « انتاجية شعبان لا يمكن أن يكون بها عيب واحد » . كان يودع العربية التى انتقل انتاجه فى آخر اللوردية بابتسامة عامرة بالفخر بينما ترتسم

على وجه سعيد علامة تعجب واضحة ، وأثناء انصرافهم قال سعيد « بنتعب يا شعبان ورئيس القسم بياخذ مكافأة الانتاج » . لكن صمة شعبان لم تفتقر ، وأصبحت العربة التى تحمل انتاجه عربتين ، وانقلبت علامة التعجب في وجه سعيد الى علامة استفهام .

قبل موعد الصرفية الجديدة استيقظ في صباح يوم الجمعة الذى يسبق اختفاء بيومين . كانت البذلة التى استلمها في بداية الصيف قد أصبحت بلا لون . وضع الدواء اليومي على جذعه المصاب بالآم حاد ، أطل للنظر الى جسده في المرآة . عد مرتبه للبرة الثالثة . قال « لماذا لا أشتري بنطalon » . ابتسم حينما تذكر أنه يستطيع بنظرة خاطفة أن يميز القماش الذى يختبئ في نسجه خيط واحد من الخيوط الصناعية ، أكد لوجه في المرآة أنه سيشتري قماش « ٧٠٧ » . كان ذلك ما اعتزم حين خرج من داره وذاب في زحام الشارع التجارى . حينما وقف أمام هاتفينة العرض كاد الدم يتصلب في شرايينه ، واتسعت عيناه كما لو كان سيموت توا ، ولما تكلم من أن الرقم الذى يراه لا يحتوى كسرا قال « مش ممكن » ثم راح يضرب الرقم في آلاف من الليسالى والامتار ، ولم يفنه عن الاستمرار في البحث عن النتيجة الا ألم جذعه الذى عاوده فجأة .

كان شراؤه لثنتين من هذا القماش يعنى أن يشرب بعد ذلك كوبا من عصير القصب يطفى به ناره في أحشائه ثم يعود الى بيته وقد نفذ أجره بالكامل . لم يشتر شعبان ، واشتعلت النار في صدره ، ولم يبردها بالعصير ، وفي أثناء عودته كان يحمل بعض الارغفة وقرطاس فلافل ونصف كيلو خيسار .

في مساء الاربعاء كانت أم فاطمة تتزوج لزوجها الاخرى رغبة شعبان بينما حشرت فاطمة عينا وأذنا في زنقة الباب . حقق الرجل فيه بابه تسامة صامتا عريضة . تحدث بالبين وظل يرسم في الفراغ مربعات . . . دوائر . . . مستطيلات قارنا كل ذلك بهبهات المصانين بالصمم وأخيرا قالت أم فاطمة « عمك عبد الجليل موافق بس لازم يكون عندك سرير ودولاب » .

استلم شعبان صرفية الشتاء ، وبهدوء وقناعة شحيدين راح يندل البذلة القديمة بالجديدة خلف ماكيفته . وحين تزامم العمال سامة الاتصراف خلف الزواية يحاول كل منهم الخروج أولا كان شعبان يموت ضربا من مفتشى البوابة الذين اكتشفوه يلف مقرا ونصف المتر من صوف « ٧٠٧ »

حول وسطه تحت البدلة الصفراء الجديدة • كان قرار الفصل سريعاً ، ومن ذلك اليوم اختصر اسمه الطويل من شعبان شلبي شعبان الى شعبان الحرامى •

في ليلة اختفائه جلس شعبان يحسب على لوح الليل الثقليل حسبة العمر والحب • يتابع ارتعاشة الضوء في صمت السماء الفصيح ، تدق كيانه تلك الكلمات « بنتعب يا شعبان •• بنتعب يا شعبان » تفكره بعشقه الاثير للغناء على أنغام ماكينته •• كيف يخلق من عواثها الوحشى احنا شفيفا يراقص الخيوط على نغماته •• ببعد من همجية الحركة نشيدا من الارقام الاليفة •• يقود ذلك الصخب الى خائسة الارقام القياسية •• يذف الليل ولون الصباح آلقا من الامتار •

على الجانب الاخر كانت فاطمة ترقد غارقة في وحدتها بينما تزحف في السماء غيمة كالحبة السوداء ما أن استقرت حتى غرقت الحمارة في وحل الشتاء • تحاول مغالبة النوم • تكافح الشمعة بجوارها ظلام الكون • يرسم ضوءها الواهن خطوطا ومنحنيات على الحائط ، وقيل أن يذوب آخر ضوء لهما وسط ركسام الظلام كان شعبان يجتاز طرقات المدينة في صمت ، يقطع جسرهما الجنوبي ويختفى هنالك بين الشوارع والحرارات المجمدة بينما تنثور في اثره رياح محجبة •

(المحلة الكبرى)

في حديقة الحيوان

سعد على القرش

... ثم مررنا على كوبرى طويل ، لوحة كبيرة « ممنوع التصوير »
سيارة بوليس تقف في نهايته ، حولها عساكر بمدايعهم ، كان قلبي ينط
من صدرى لما وقعت عيني عليها ، لم تقل قريتنا الا مرة واحدة ، فر
الاهالى الى غيطاتهم • بانيت لنا قبة عالية ، قال الاستاذ : « هذه قبة الجامعة » ،
توقف الاوتوبيس أمام تمثال ضخمة ، فلاحه تقف واضعة يدها على رأس
رجل ، سور حديدى لا نهاية له ، لوحة واضحة « حديقة الحيوان » •

لو كانت أمى معنا الان ، أه لو تعرف ما أنا فيه ، ما عارضت أول
الأمر • ببطه شديد ، تتحرك حيوانات ضخمة ، كأنها جذور شجرة جميل ،
غزلان جميلة قرونها ملتوية مثل المناجل ، وفي بركة مياه عكرة ، يعموم
السيد مشطه ، يغطس ويقب ثم يخرج من الماء ، يفتلح فمه ليصبح مثل
القنصة ، ملك الغسابة ، لا أخافه كما كنت أخاف صوره في الكتب ، الفيل
الكبير مقيد بالسلاسل ، خطواته معدودة •

أمام أقفاص العصافير ، وقف أطفال مع آبائهم ، يرحك الله يا أبى ،
قال جدى ان الجنة بها عصافير جميلة ملونة ، لم أسأله هل تطير في حقول
أم تنتقل في أقفاص ، بالامس قال الاستاذ مدحود مدرس العربى ، وهو
يتكلم عن قطة المنفلوطى « عيشة العصفور في عش من قش أفضل من عيشته
في قفص من ذهب » •

درت حولى ، أين الاستاذ ؟! صحت فيهم حولى ، كنا حوالى خمسة
عشر ، عدنا من حيث جئنا ، همست العصافير • لم نجد الاستاذ ولا

الباقين ، أخذنا نلف هنا وهناك ، فوجدنا بالباب ، باب الحقيقة ، عبرنا الشارع مسرعين ، كادت سيارة تصدم « عيد » ابن خالتي . أمام صورة سعد زغلول توقفت ، حكى جدى أنه حمل سعد باشا على كتفيه ، هنأتى الناظر ، وصفت لى المدرسة كلها بعد أن أدبت نور أحمد عرابى ، فى تمثيلية بالمدرسة ، ثم تابعنا الطواف ، محمد فريد ، وهم يلفون ورائى . أمام صورة مصطفى كامل توقفت ، حسبها صورة أبى فى البداية ، الا أن صورة أبى ليس بها طربوش ، بل طاقية جيش ، كثيرا ما سبألت أمى عنه ، ولماذا لم يعد ؟ أريد أن يصحبنى الى المسجد . . . الى قهوة المرسى ، لأشوف التليفزيون ، ظلت تقول : سوف يعود ، ثم تيكى ، وتضمنى إليها ، جدى قال لى كل شئ « أبوك مات فى الحرب الأخيرة ، مات شهيدا ، كنت يومها رضيعا » ولما أعلنت المدرسة عن الرحلة ، جعلت من ذراعى جناحين وطرت الى أمى « أريد جنيتها » .

رخت بأسى واشفاق ، عشنا وشفنا .

لم أرد ، تسربت دمعتان صامتتان من عيني ، دون أن أدرى ، تنهته ، « أتبكين يا أمى 19 » ، صحيح أنها لم تغير الملابس السوداء ، ولكنها لا تبكى أمامى ثم قالت : حاضر ، وهل بقى لى غيرك ؟ - هنا سألت من عينيها دمعتان - ستذهب معهم ، وسوف تعود » .

- ولكن هذه صورة أبى ، نعم ! ، لولا للطربوش !

وقفنا نبص هنا وهناك . . سيارات رائحة ، وأخرى آتية ، مبان عالية مثل مخدنة جامع الحاج مختار ، أحسنت شريط بالاسواق ، لقاء عمالقة السينما فى فيلم الموسم ، تحت اللوحة يمشى شاب وفتاة ، تضع يدهما فى يده ، يضحكان ، يقترب منهما رجل منفوش الشعر ، يظهر أنه خارج من خفاقة تبهدل فيها آخر بهدلة .

بالقرب منا يقف عسكري ، فى اول الكوبرى ، مشدنة قصيرة على اليمين ، على الناحية الثانية سيارة البوليس ، على سطح عمارة عالية ، علم صغير يرفرف . آه ! من قادم بآحية العلم ، وتشغيل الطابور اليوم ، بدلا منى ؟ لا بد أنه أخطأ وهو يلقي نشيد القسم ، تدربت عليه كثيرا حتى حفظته : أقسم بالله العظيم أن أكون مخلصا ، لرفعة وطنى ، والدفاع عنه ، ضد كل عدو ، وكل معتد ، والله على ما أقول شهيد .

قلت دون أن أدري « يا أولاد ، هيا نحيا العلم ، هاتوا الباتنين من الحديفة » جرى « حامد » و « عيد » نحو البوابة ، وجرينا نحو سيارة البوليس ، اصطدنا ببعض طلاب الجامعة ، كانوا في طريقهم اليها ، رفعنا الكف بجوار الرعوس ، كلنا نبص الى أعلى ، الى العلم الصغير ، ناديت بأعلى صوتي « تحيا جمهورية مصر العربية » ، ردوا كأنهم في المدرسة « تحيا جمهورية مصر العربية » ، رجع الينا بعض طلاب الجامعة ، وبعضهم جرى نحو القبة ، ردوا معنا ، تركنا العساكر وحاولوا الإمساك بهم ، ونحن نردد ، أقبل طلاب كثيرون ، أحدهم محمول على الأعناق ، يئنخ ويرددون ، ابتلع هتافهم ترددينا كادوا يهرسوننا بأرجلهم ، لولا زملائهم الموجودون معنا من البداية .

توقفت للسيارات ، هدأت الحركة ، أصوات سيارات البوليس تفزعني أحاطت بالميدان ، عساكر بإيديهم عصى غليظة ، يجري آخرون وفي أيديهم أجهزة صغيرة ، مثل الراديو ، يسمعون منها ، ويتكلمون فيها ، الميدان يشغى ، تسلفت من بين سيقانهم ، وزملائي ورائي ، منعنا أحد العساكر « الى أين ؟ ومن أنتم ؟ » « نحن تلاميذ » في رحلة ونريد دخول الحديفة » خرجنا من الحصار ، على البوابة تلفتنا ورائنا ، الطلاب الكبير يركبون سيارة بنية كبيرة ، قبل أن نتحرك بهم ، أرفعنا صوت الأستاذ المشرف ، أنهال علينا سبنا ، ارتبكنا ، أمرنا بمغادرة المكان .

أشعار

ثلاثية الصباح

سعدى يوسف

« ١ »

في صباح بعيد ستنهض
محتجياً بالطريق الذى ينحى هادئاً مثل قشرة بطيخة
سوف أوتح نفسي أجازة يوم
وأطلق عيني من قاعة القصد
« لا شيء لى » هكذا سوف أعتف
« لا شيء لى » سوف أعتف حتى لقبرة عابرة
ثم ماذا إذا ما مضى اليوم ؟
ماذا سأفعل بالنظر المطلق
بالنظر المطلق
بالناظر المطلق
باللحظة السافرة ؟



في ميساء جنوبية يهمل التوت ، أبيض ، أحمر ، أسود ...
خضراء ، خضراء ... انى أريدك خضراء (يدخل لوركا !)
وخضراء كانت أصابعنا ، الريح خضراء ، والفصن أخضر ...
افواهنا في الظهيرة حمر ، هو التوت يهمل ، والفال يهمل ،
اغصان رمانة مثقلات بزورقنا • سمك دائخ في القرار
القريب ، النساء ينادين مستوحشات بخائنهن • الضفائر

هؤساء من غرين الشمس • نسمع هجس السالحف •
في بغنة تختفى كالحصاة خبيثة توت ••• تو •• تو ••
تركض السالحفة بها نحو قاع شفيف •

« ٢ »

في صباح قريب سأنهض
مستطلعا ، مثل آدم (ويتمان يدخل !)
ذاك الصباح القريب سامض الى سروة ما
وابحث عن جنس ضج فيها
سأسال فاختة عن بنيتها
واسألها ان تنادى ولو لحظة ، غافلا او نبيها
واسأل عن طائر الطيطوى •••
- ولكنه مر •••
* هل مر يا فاختة ؟
- مر •••
* والصوت يا فاختة ؟
- ليس من سامع بينكم
ليس من راحل بينكم ••
* آه ما احدا الموت يا فاختة !
*

ربما أتألمس رائحة لو غفوت على زندها خمس عشرة تنهيدة
هل سبسمع في الفسقد الساحلى اضطراب الحصا في شواطئ
مهجورة ؟ أنت ملتبس أيها الزعفران • البخور الزماد
على شعرها • والملابس متروكة كالأريكة • كانت حبل
التوارب تقطر • لو كانت الارض نرجسة وانطوت
أفتضا شبايبكها • غير أن الدوار الذى لا نريد له
غير طعم الدوار • الاذات قد تتوضأ في الليل •
والقمار ينضج من قارب في الظهيرة • يقطر ، يقطر •••
أهو اضطراب الحصا في الشواطئ ؟
أهو الزماد الجليل ؟

« ٣ »

قبل هذا الصباح انتهضت
اتركت على طرقات الجين العواسج والوخز
ألمح من ركن نافذتى أرونة في القمامة مقطوعة

ثم ألمح أخرى ببیت قريب •• اقتطع ؟
 من جمع العنكبوت الى نجمة البحر ؟
 ماذا نخبىء تلك الدلائل البعيدات ؟
 كان الضباب (غريب هو الصيف)
 يذنو كبحر من القطن
 كيف مستعلو الديساتين والقططة المنزلية من وحشة القاع ؟
 كيف السبيل الى أن نرى ؟
 كيف ندسل ؟
 برج الكنيسة في البعد ••
 فاقوسه يرتزن
 يرتزن
 يرتزن
 يرتزن •••



أن نحب الى أن نموت (ويودعير يدخل !) تلك البلاد
 التي شابهتنا ، البلاد التي اطعمتنا بذور الشفطح ،
 كمانها ، والرصاص الغزير •• البلاد التي سكنت فيها
 مثل بيت يقضي بجمستانجر •• أو ما أن ألا نحب بها ؟
 أو ما أن أن ننهي كي نقول لها :
 لا تملي علينا
 لا تصدى يدا
 نحن جئنا اليها
 فسكننا الغدا
 هكذا ، كل صبح يجيء الصبح ••
 وفي كل صبح نقول الكلام الشعبي •• الكلام الذي
 قد حفرناه طول الأيسالي المديدات •• إلا بأس
 لكنما الليل أقصر من أن نطول به شجرات سلام
 لنصبح قهصاننا ••
 هو •• أقصر من أن نطول الأفاعي به وهي تلتف
 حول الضلوع •

آ تيعومنيآ ؟

الصوص

محمد صالح

ما انذا اتقف على الحافات :
ورائي فأت ،
وتسدهاى جرف !
تلفحنى نار الخطر المحق بى ..
فأفريق *
يظفر ماء ..
من بحر فى صحراء القلب ،
ويقوم دم غاف ،
وتقلقلنى الرعدات !
يصحو طفل يجتوف الشجر ،
ويفتح باحة دار ،
فى قبتها شمسى *
طفل ، وأنا ، والشجر ،
ثلاثتنا رحلوا *
واب يفتح شبك الصخر ،
ويطرنا لعنات !
ما انذا .. اتقف الآن على ميراث ابى :
لغة ، وحذاء ،
وقوافل - لبيست لى -
ترحل صيفا ، وشتاء !

أحدو أبسل التجار ومال اللواطين ،
وأعزو لأهيري !
جدى - لأبى -
أورثنى أن الكل سواء ؛
انى أختار - اذا فاضلت :
النار ، أو الرمضاء ؛
ما أخرجنى الآن لجدى - لأبى !

ينفخ فى بدنى روح الشاعر والصعلوك ،
ويخلع عني ثوب أهيرى !
فأشابع سيفي ،
وأعود إلى سننى الأولى :
لصا ، يقطع طرقات الحج
ويستلب التجار ،
ويأكل من دمه ،
لا من خبز الصدقات !

أنذا فى سننى الأولى :
ببسمي .
لا بسم اللات !
وبسم الجوع ،
وبسم الخطر المحقق بى .
اتعقبكم لصا ، لصا !
اعرف من منكم فى الشعراء ،
وأرى من يئمنى موتى ،
ليخالف زوجي ،
ويذيق بنى الويلات !
كونوا أنتم !
كونوا أغبياء ،
لا تفتبسوا بى !
لا تفتحلوا أسهائى يا امرأتى !
أنذا - خلف الأسماء -
أنازعكم طرف ردائى ،
وأطالبكم بدم بيجار بالنار ،
دم ١٠٠ كالماء ! -

سميتكم الطاغوت !
 سميتكم التجار ،
 وسميتكم اللواتين ،
 وسميت أميرى : سيفى !
 وانا زلكم انذا :
 خبزاً بخدم ،
 ودما بكريم العيش ،
 ولصا .. بالشعراء !
 كونوا انتم ،
 انذا نفسى !
 يقصلنا جرف ،
 ويغير علينا الآتى !
 كونوا انتم :
 وادرعوا بالمال المسروق ،
 ادرءوا بالصدق المخلوق !
 انى ادرع لكم بدمى ،
 واشتاتى !
 كونوا انتم ،
 واكون أنا :
 قبل الطوفان ،
 وبعد فواق الأرض ،

 وتترى آياتى !
 أشهدكم يا خدام العرش :
 انى علمت له الأسماء ،
 انى سميت له الأهرام !
 وخلصت عليه اسمى ،
 وخلصت عليه جحيمى ،
 وصفاتى !

رومانى السهروردى بورده من دمه

وليد منير

السهروردى انا *
يا قاتلى
لا تنس ان قتلتنى
ان تهب الريح ورحنى
وتطعم البحر رغيفى
ونطلق المدى من أسره فى بدنى
لا تنس ان قتلتنى
ان تترك السحابة البيضاء فى يدى
والحور والأصداف فى جبينى
والليالى كلها *
ان تترك الليالى كلها مثل الندى منورة فى كفى
يا قاتلى
اراك فانتا كما رايتنى
فكيف لا تبوح لى بسر من فنى
وكيف لا تسكننى
وانت لى مناهة
وكيف لم تسمنى
بعد
ولم تكفننى
ولم تقبل لى : يا انا

الروح قد حيل بلا زيت
فهل ترى بيتى ؟
وهل تزورنى اذا صارت مسافة الصدى

أرق من صوتي
وصار صوتي في المدى أقرب مني
وأتقبل الردى كعصفور من الأبعد
فنام في وريدي
ورف في صهتي
يا والجا في منتهى قصيدي
مهلكتي يا قوتة المفرد
والمبتدا موتى

اللهو ردى أنا ..
نامى على جفنى يا سماء غربيتى
نامى ولا تبالى ..
لا يصعد البزق الى
لا .. ولا ترشقتى قرنفاك الرمد
لا شتاء لى ولا صيف ولا كسوف
ولا دهم يجف ان توافقت عواصف الاعالى
سبح نواح لى ولا يحزنى زمن
وليس لى وطن
سواى فى غياهب الحروف
...

روح ولا بدن
ورد ولا سيوف
...

هلم يا سماء غربيتى الى
نحن متعبان فى الليالى
منكسران فى مرايا النور لا تبالى
نامى على جفنى يا سماء غربيتى
ولا تبالى

أشف يا بلاد أوصافى فلا أدنو ولا أباعد ، الاولى شهود لم تسمعه فى
مناظر القلوب سطوة النوال ، والثانية اصطفا من احب لى بما
أكره ، والثالثة الوقوف فى منازل النطق بلا نطق ، أنا الاقرب لا
قرب الشئ من شبيهه ، أنا البعيد لا كبعد الشئ عن نظيره ، أنا
الذى لم أرنى الا لى أراه فى ، أو أثبت فى معناه معنى كل شئ لم
يكن أو كان ، يا حبيبى .. أنت قاتلى ، فكيف لا تكون مقتولى ؟

وباذنئى ٠٠ فكيف مبدؤلى ؟ أنا غريب هل تتودنى الى مساكن الأغيار
 أم تتركنى فى النجبة عريانا من الأكوان ، مخطوفا بمنجل الحديد
 والبوسوسة الاولى ٠٠٠ لوردتى مهلكتى ٠٠٠ لوردتى دى ٠٠٠ لوردتى
 من أزل لا ينقضى ينبوعها ٠٠ والبهر وردى أنا ٠

عيونها مغمضة على
 مفتوحة عيوني
 سكونها حراكها
 حراكها سكوني

وجرحها ينز من عيائى
 ووجهها يهبط فى شؤونى

أضحك من خداعها
 وقاتلى يضحك من جنونى

السهر وردى أنا ٠٠
 يا قاتلى لا تنس أن قتلتنى
 أن تفرط الرهان للمساء كي يصير للغريب من دماى ماجنى
 وأن تعيد لهفة القنا الى القنا
 وأن تؤسد الغزال سوسنا
 لا تنس أن قتلتنى
 أن تستعيد خاتمي كالروح من اصبعها
 وأن تزده الى المياه غامضا وفاتنا
 كالروح فى اصبعها ٠٠٠
 يا قاتلى أراك مثلما أراى
 كاملا
 ورائعا
 وواهنا
 ٠٠٠

لا تنس أن قتلتنى
 يا قاتلى الجبيل أن قتلتنى
 ٠٠٠

والسهر وردى أنا

أربع حيطان

ابراهيم عبد الفتاح

- ١ -

وحبك

وحيد

واحد

قدامك البحر ألقى رافض المسافه
وتحتك الشط ألقى رافض الرجوع

والوحدة

تقمم النفس الأخير

وحبك

وحيد

واحد

مندوه على اسفلت الشوارع والازقة والبارات

ممسكون بجن بينزفك روحك

مطلوق وكل الارصفة بيوتك

الوقت .. ميه بتتفلت من أون عنيك

والحلم سلة توت قديمة .. الدود لفظها .. فانتبه

عرقك مثبت ع القهساوى

الارصفة الباردة

الحيطان

والدنيا اودة نوم عتيقة

افتح بيئاتها

وابتدى طقوس القصيدة

بارك جنون الحرف في نار اللفظ

ارقص على نغم الفراغ الصاخب - أنتبدل

خذ لون ودايره بدون اسلمى أو حدود

وأشوق بقدره الاحتمال والوعد

ما تنسيبش جسمك تدخله - الريبة -

- حاسس بايه

- بدبيب كائناتك الطلق

- منخافس ٠٠ دى الابدعية بقرتعش في الحلق

- أسعف شفائك بالثغنا وأكتب

- كنتيت

مارد من الشسوح العفى

طابق على ضلوع القصيدة. وهنكى ع الجرح

- أطلق عيونك مهربتين من نار وتلج

مسد هذا الشمع

رد الغزو عن جذور البنفسج .

- ٢ -

أنتين

لجسوء

جنى الجسد

تدامك النهدي اللي رافض يفضلك

وتحتك الجسم اللي رافض شهوتك

ومن الأحبة اللي أشتي موتك

أنتين

لجسوء

جنى الجسد

- آيه ده اللي مارق لون سافحة تدوب الحيطان ؟!

- أشباح بترقص ع المدى

مخاليق بتزحف ع الجبل

لعينها لون النمر والخمرة الحال

- الوقت ده طلعة رجب

والظلمة مهرة بجناحين

أدلى شهوتها ٠٠ حلق في الفضاء

أفتح في لحم الشمس شبك ع المدى
وشوف
شاييف !

دى الدنيا لحظة الابتدا
قبلن ميلاد الارض والتواريخ
اننى بملامح انحرافه اتهددت على غيم ثقيل
أخرج عليها من السما شجرة خريف
وأفرد فروعك يمهها
فرعين على الأيد اللين
فرعين على القدم اللين
نشر على الصدر الحرير ٠٠ وحك دمها
متخافش من تفسخك
واشد في تمزقك
عصبك خضار الطمى - سيد الولادة

- ٣ -

بين السما والارض تقاحة
وللشهوة ساكنة في الجبل والتوت
تقدر بنفسك تتغلت م الموت
لكن غزالة الشهوة رماحة

- ٤ -

أربع ايحين
خارجين من الجسم النحيف
كانت بين بدم الرغبة فوق أربع حيطان
أرسم مثلك بين دواير أربعة
واكتب بدم أربع ضحايا
أربع حروف
حيطك من وجه الجسد
أربع عيون
وحيسألوا بصوت أربعة :
ليه القصيدة بنتتهى
بأربع حروف
أربع حيطان
وايه !!
مرت يمامة الغنا - مر الدسحابة •

الأشجار تموت واقفة

سمير درويش

الى ناجى العلى

هى لم تنزل عطشى قوارير الدماء ، ولم تنزل أشجارها الارض الكليّة
ترتوى ، ويطل من قاماتها ظلّ الاطفال سيحترقون كى تبقى على
قييد الحياة الأرض ، منكشرون ، ينهلون تقبلا على الطين القديم ،
ويدرسون الأرض فى أحداقهم ، ويدربون أصابع الكف اليمن على
الرونة ، واللعاب لكى يسيل من الشفاه حرائقنا .

هى لم تنزل عطشى قوارير الدماء ، ولم تنزل « صابرا » على قيد
الحياة ، تصب موادا ترائيا ومولودا ترائيا ، ومولودا ترا ٠٠٠
وتبغ فى أحشائهم من صخر أنداء النساء مركبات لابقاء ، تخط
بالصلاب الحمى فوق خارطة الكف حكاية الوطن المعلق من ترويته
بمقصلة الشعوب ، وفى حكايا الوارثين عروشهم بحمى قوانين الوراثة
لم تنزل نهتز من تلقائها قمم النخيل ، ولم ينزل دهر الصحارى نازلا
بالليل رهن الانفجار .

هى لم تنزل عطشى قوارير الدماء ، وأنت رنقت الخطوط سحبت دهليز
البكاء ، فحوالت - هذى الخطوط بصدقها - هوى الفرات دواترا ،
ودواترا ، سكنت باحزان البنفسج ، كورت نجف الطبيعية جمعة ،
وتحجرت ، لا زلت تسكن بالخطوط ، ولا يزال النيل يكظم غيظه .

ويظل يصفيه السكوت ، وينثني بردى ، وانت هناك رنقت الخطوط
دوائرًا صارت ، وصارت سبة في وجه قلبي ، والقنوب استسهلت ميل
الخطوط الى البكسة دوائرًا ، أنت ارتشفت حموع أزهار البنفسج ،
زهرة كنت ، الندى يلناح لما ينطفئ في كل صبح فوق جهرك ،
والخمر تسربت عبر البطون الى عقول الآلهة ! *

هى لم تنزل عطشى قوارير الدماء ، نتاثر القبة اللغة الجديدة ،
شيدت أبراجها حها بآركان الفؤاد ، تنازعت حق امتصاص عسارة
الرفقنين والأعساء ، واقفنتك - ونقفيل الحشايأ عادة ! - فارنح ايقاع
العروض ، وسارعت من حزنها مئة ثمة خواتيم الكلام ، تصير
« ولى ، وانمحي ، و ٠٠٠٠ » تضعيع في صاحب الرديأص بقاع
افران الدماء القافية .

هى لم تنزل عطشى قوارير الدماء ، وانت صالحت اندفاعى فوق
آلام الشعور ، وانت خاصمت انسلاخى من ضسأوعى ، أنت طالعت
الحياة من الطلوع الى الركسون الى مناهات الغروب ، رسمت قلبك
بالرياح ، سقطت من هول الرعود بخار ماء ، وانزعت على امتداد
الجسم أشجارًا ، هى الأشجار لا تصبو لغير الشمس ، لا تحبو سوى
الأنهار ، والأشجار واقفة ، ولا تمتد من أغصانها - مهها استنطالت -
حرقه الكف الأخضر بالغضب .

تبث يدك أبا لهب *

هى لم تنزل عطشى قوارير الدماء ، وانت واجهت البنائيات الكئيبة ،
وانتصبت تجمع الأشلاء في عينيك بارقة ، ووثقت الشهادة ، قلت :
لن تطأ لدى رأس الفتى العادى « إسماعيل » قلت : الكف لا تقوى
على حمل المدى المسفونة الحدين ، لا تقوى ، وقلت : الأرض
لا تنفك ترسل أضحيان تغلت الرأس المسالم من دياجير الدماء ، وقلت :
تنشق الشجيرات القوية واقفة *

هى لم تنزل عطشى قوارير الدماء ، ولم تنزل ولهانة ،
- من رأسه - كل الخاخر تقترب *

تبث يدك أبا لهب *

تبث يدك أبا لهب *

الحدود

محمد الحلو

لو فلتاقى بسجتي شفايف
أبيه يا نواراة بيكنيني
النسدى يشبه دموع عيني
ولا كان يشبه دموع الحديد
اللى بات يسقى جراحي مسديد
كل يوم دمي يخون دمي
دمي ببصارع شرابيني
السلام زاحف على جبينى
شمسى حائلة عمرها ما تقيد
لما نشرب من دمايا سبيول
كنت بالآخر الأكيد طالع
كل يوم طالع على السلوم
شابل على كتافى جبيل وغيوم
لاجل اطفى بايدى نور النجوم
الضيئة فى السما القزدي
قلت بس يا حضرة المسعود
ايدى الا تقبل ولا المدفع
تحرق النخل الصريح العربى
فى الميدان الخالى والمفضول
بان خيالى فى عتمة الكركون
بيغنسم زى اللى يتشاهد

ابنتسم زى اللى ببشاهد
 الصور ع الشاشة بتعدى
 ((عيني تدحرج على خدى))
 لما أشوف الطيارات بتحوم
 تضرب الأحلام فى عز النوم
 بالقنابل والنشطا والفيل
 مالت الأشلاء بتطلب ضل
 والدماء شايلة قزع وهدوم
 فى شوارع أرضها بتنداس
 مالت الأشلاء على الكراس
 الصور فى الليل تبحرق لى
 ذكريات بتفر من عقلى
 من أبويا لحد آخر جنود
 ع السواحل جسمى كان محدود
 ولا باجرى فوق حصان مكدود
 وبيا قرطلة من ((الأسارى الهنود))
 الفزع قدامى وورايها
 القنابل والبراح مسدود
 فى الجولان وفى سبينا وفى بيروت
 كل ليلة يرسموا بدمى
 ع الخريطة حدود غير الحدود
 كل يوم الطيارات بتقتوت
 كل يوم الطيارات بتتفر
 فوق ضلوعى مجنزرات ومارينز
 تمشي على جسمى بطول الحدود

جانب من أحاديث الكافور

سهير المصادفة

الخاتمة

اكتب الخاتمة ..

بنتا جرحت في رونق اسرارها
ويعبق تكائف من حولها ملح وحدة كل البشر
كرة من زجاج مداها تسر لها
حفنة من ذكورة ،

وطاقة صبيح على الاحتمال
ويترك لي عندما تنزوي فوق صدرى
مذاق الأحمد

اكتب الخاتمة ...

بنتا جرحت في رونق اسرارها
أو تتابع قلب على كل جرح يجرب عمقا
بهذا البلد ..

هو

له الأصفرار
يفرد ما شاء ناي المسافة
يمحو لحد انتفاء الحدود
ولا يسام الريح اكليل حلمه
ويثر وقته ظلا يعانى
من الاخضرار ..

التسع

أفتح القلب كي يستريح عليه المساء
فتدخل نصفاً من الطين حين يضاف عليه العسل ،
والآخر فوضى البحر بسترة جرح قديم لم يكتشف
تجرب الأيام وكل الحكايات عن أنثى كانت ،
تعد الفضاء حصاناً وفارس يهجو لها دمها
أزرع الخوف أصدافاً عن نعلوك
ترمي بسوسن صنتي بعيداً
اسميك ليلى الجميل
وتسمى معاً في الشهب •

ورطة

لذلك القطارات إن تستطيع المسافة
للنحل أن يتورط فوق الاناث وفوق انكسار العسل
ولكهم أن يورق الآن في المستحيل وفي حافة النافذة
وإن يعرف الليل في ممر أنى حزينه
منذ افتتان الصخور ببعض النوايرس
ومذ علوتنا الحدود السفر

عناق

يأني كما اللحن المفاجئ
ارتاد كل جبالة الأولى
وكل رماله التكني
وأخلع ما عليه من السراويل القديمة والجروح
وانسام تحت دموعه بحراً لبحر
تتناوبنا فوضى العواصف
وتخطنا شهوات رعد للنهائية
ونضير قربانا لفاتحة النهار ٠٠٠ بدون ثالث •

حديث المواسم

درويش الآسيوطي

يفانحنى النيل عند الوضوء بفاتحة الصمت
أقرأ في صفحة الماء أنشودة البوح
في أعين الياسمين .
...

يعلمنى النيل حين السرى
أن زيف القذى لا يدوم
وأن القذى في العيون الخونة
كحل الطهارة في أعين الأنين
...

أنا الآن أقرأ في صفحة الماء
ما خطه الأقدمون ..
(لك المجد يا أم أجداننا الطيبين
لك المجد يا أم أبنائنا الصابرين
آمين ..)

هكذا علمتنى الجذور الخبيثة
أن المناسجل مخلوقة للحصاد
وأن المحاريت مخلوقة للبذار ،
وأن احتضان التراب الجذور
احتضان المواقيت ، والنبت أرماسة بالثمار
وانك - يا أم أجداننا الزراعين -
برغم امتداد السنين العجاف ..
شما زلت حلى بسر التخلق والاختصار
...

وقد علمتني المواسم
أن انتظار التسجيل ليس انتظارا لوهم
فما دام في الأرض حب
وما دام قطر الحياة يروي التراب
فان السنايل لا بد أن تحتوى أنبيات الحصاد
أنا الآن أرقص رقصتها حين يثقلها الحب يثقلني الحب
حين تلوح للشمس بالقهق
أحلم بالخبز في أعين البسطاء
وأحلم بالحرف .. بيتا جديدا
...

وقد علمتني القناديل
أن انتظار الصباح
انتظار لزغردة في الدروب ..
وأن الظلام المعبأ في « حاويات المعونة » ..
كالزيت ينضب في أمسيات الشتاء
ويبقى من الليل درب الترقب
درس السرى في دروب التوجس
يبقى على الفجر تكبيرة أو صلاة ..
فحين يجف بحلق القناديل زيت المتعقل ..
ينبجس الفجر - رغلام الظلام -
ومن أعين الناس تشرق شمس الحياة *

(السيوط)

قصيدة الانتفاضة

رسالة إلى غزاة لا يقرأون

سميح القاسم

تقدموا تقدموا !
كل سماء فوقكم جهنم
وكل أرض تحتكم جهنم
تقدموا
يموت منا الطفل والشيخ ولا يستسلم
وتسقط الأم على أبنائها القتلى ولا تستسلم
تقدموا
بناقلات جنكم
وراجمات حثكم
وهددوا
وشردوا
وبنوا
وهدموا
لن نكسروا أعناقنا
لن نهزموا أشواقنا
نحن قضاء مبرم
تقدموا
طريقكم ورائكم
وعدكم ورائكم
وبحركم ورائكم
وبسركم ورائكم
ولم يزل أماننا
طريقنا وغنا وبرنا وبحرنا

وخيرنا وشرنا
 فما الذى يدفعكم من جنة لجنة
 وكيف يسندرجكم من لونة للونة
 سفر الجنون المبهم
 تقـدموا
 وراء كل حجر كف
 وخلف كل عشبة حشف
 وبعد كل جنة فح جميل محكم
 وان نجت ساق يظل ساعد ومعصم
 تقـدموا
 كل سماء فوقكم جهنم
 وكل ارض تحتكم جهنم
 تقـدموا
 حرامكم محتل / حلالكم محرم
 تقـدموا
 بشهوة القتل التى تقتلكم ، وصوبوا بجنة لا ترحم
 وسدوا للرحم ان نطفة من دمنا تضطرم
 تقـدموا
 كيف استهينتم واقتلوا
 قاتلكم مجرا / قتلنا منهم
 ولم يزل رب الجنود قائما ساهرا
 ولم يزل قاضى القضاء الجرم ...
 تقـدموا
 لا تفتحوا مدرسة / لا تفتحوا سجننا
 ولا تعنثوا ، ولا تحنثوا ، لا تنهوا
 اولكم آخركم / مؤمنكم كافركم / وداؤكم مستحكم
 فاسترسلوا
 واستبسفوا
 وانذعوا / وارتمعوا / واصطدموا
 وارنطعوا
 لآخر الشوط الذى فل لكم
 فكل شوط وله نهاية
 وكل حبل وله نهاية
 وكل ليل وله نهاية

وشهمننا بداية البداية
 لا تستمعوا / لا تفهموا / تقدموا
 كل سماء فوقكم جهنم
 وكل أرض تحتكم جهنم !!
 لا خوذة الجندي
 لا هراوة الشرطي
 لا غازكم المسويل للدموع
 غزاة تنكيكنا / لانها فينا / ضراوة الغائب
 في حزينه الدامي الى الرجوع
 تقسدهموا
 من شارع لشارع / من منزل لمنزل / من جنة لجنة
 تقسدهموا
 يصيح كل حجر مغتصب
 تهرخ كل ساحة من غضب
 يضح كل عصب :
 الموت ... لا الركوع
 موت ... ولا ركوع !!
 تقسدهموا
 ما هو ذا تقدم المقيم
 تقدم الجريح والخبير والناكل
 واليتم
 تقدمت حجارة المنازل
 تقدمت بكارة السنبال
 تقدم الرضيع والعجز والارامل
 تقدمت ابواب جنين ونابلس
 انت نوافذ القدس صلاة الشمس
 والبخور والنوايل
 تقدمت تقائل !
 تقدمت تقائل !
 لا تسمعوا
 لا تفهموا
 تقسدهموا
 كل سماء فوقكم جهنم
 وكل أرض تحتكم جهنم

تواصل

• في القصة •

﴿ ١٤ ح ﴾ قصة قصيرة لمحمد محمد بخيت - قوص - قنا : دمج القاص في قصته قاعدتين قانونيتين عن « حوالة الحق » وعن « تظهير الأوراق القانونية » ثم مفارقة وصفية عن يركب السيارة الغالية الثمن ومن يركب سيارة النقل العام . والاصل أن ما يدمج في « القصة » من مقتطفات علمية أو فلسفية أو قانونية لا بد أن تستخدم هذه المقتطفات هدف وبناء القصة والا صار اقحاما لجسم غريب في العمل الفني ، يدمه ولا يبنيه .
﴿ أخى أيوب ﴾ قصة لمحمد علي القرش - كلية الاعلام : فلاح يفتصب عمدة « دوره » في رى الارض ، والفلاح يقاوم . نحن في القرية ، انن ، ينقصنا رفاة الاحساس باللغة وبنساء الجملة ، وان نقول شيئا يتضمن بعدا ثانيا . ننشر لك قصة أخرى ، جديدة ، في هذا العدد .

﴿ ضمننا ايها الضجيح ﴾ قصة لحسين الجرج - القاهرة : هذه قصة كلعب نار قش الأرز ، لا تصلح وقودا ولا تلخف جمرًا . قصة بلا فلسفة . ولا بد أن القاص لديه هموم غير الضجيح ، ولديه آمال تنقسم للصمت .
﴿ دائرة الأحجار تتعاقب ﴾ قصة لمحمد صالح قطب : نحن أمام روح قاص لم تستكمل أدواته بعد ، وللغة أهم هذه الأدوات .

﴿ ان شاء الله ﴾ قصة لغسان غسان : ليست القصة مناقشة منطقية لفكرتها ان ما نقوله قصة ما ، يجب أن نقوله عبر حدث ، والا كانت مقالا صحفيا .
لك أعمال جديدة أخرى ستنشر في الاعداد القادمة .

﴿ قلبي ﴾ قصة للسيد إبراهيم عطية - كفر صقر - شرقية : في القصة

سلسلة أسلوب ، وصى سلسلة فارغة • ينبغي أن تعيش مجتمعتك المحيط بك •

✽ « زهرة عباد الشمس » قصة طُفِئت فهي : الفكرة المسبقة عن « الشخصية » البريئة التي لا يفهمها المجتمع ، تنسب للتجريد الذهني وتجافي واقع النفس والمجتمع •

محمد روهيش

• في الشعر •

✽ الشاعر محمد أحمد دياب - شبرا الخيمة : قصيدتك « أمل الشرق » مفعمة بالروح والشعور الوطني • وأجمل ما فيها تأكيدك على معنى الإيمان بالأرض :

« مهانا عاش من ينسى نثر الجند
وفي الأوحال يسرى في تشرده
كنود الأرض
مهانا يرنى في العار
والاعصار
من ينسى حدود الأرض »

✽ الشاعر علي بلتاجي طواق - طوخ فريد - السنفطة غربية : قصيدتك « لا بك يا جنرال » تفيض بشعور حار ملتزم ، لكنها أقرب إلى الزجل لتصبح منها إلى الشعر • ننتظر أعمالاً جديدة تحاول أن تصوغ هذا الموقف الفكري الملتزم صياغة فكرية شعرية جيدة •

✽ الشاعر (الرائد) عبد السلام عبد السمیع أحمد - القناطر الخيرية - فنيوية : كلماتك المشجعة تزيد من مسؤوليتنا • قصيدتك « إلى روح الوالد مؤاد حداد » تنضح بحب هذا الشاعر المؤسس وبمعرفة قدره العالي • من مقاطعها :

« مكتوب عليك تسافر على جناح الزمان
واخدم الشعر سكا

وم الخوف الأمان
بها والد الشعراء سامخى مش بارثيك
لو كان حجر الطريق بيحس كان بيبكيك
انت الآهة الدبيحة بنتشق موالنا
صحتنى مش بارثيك
دانا رثيت حائلنا »

✽ الشاعر محمد إبراهيم جابر / مجلس مدينة المنصورة : مقطوعةك « لازم نكون فاهمين » تؤكد وعيك السياسى والاجتماعى الواضح ، وبسخطك على السارقين والناهين ، وشوقك للمعدل والحرية والكرامة ، ولكن ، بالإضافة الى ذلك « لازم نكون فاهمين » أن الشعر هو تقديم هذا الوعي الصادق بأسلوب فنى ، فيكتفل لدينا جناحا الفهم المخشود : الفهم السياسى والفهم الفنى .

✽ الشاعر ضياء طهان - الأمواهية - الاسكندرية : قصيدة « بلال » تحمل شوقا الى الاصاله العربيه والنقاء الانسانى ، وغضباً على المفاسقات المؤسسية فى زماننا الغريب :

« الديوك عمالة نحن ليل نهار
والحيون عمالة نسمين
والفراخ البيضاء ماشية برجل واحدة ع الجدار
والفراخ الثانية راقدة
لسه فاقدة الوعي جوه
جوه فى قفص التتار »

حس

حوار

أنور كامل يتحدث القيمة للحياة إذا لم يمتزج فيها الخبز بالشعر حوار: إبراهيم داود



ليس هناك شك في أن أنور كامل قيمة تاريخية يجب توثيقها بصرى النظر
عن اتصالاتنا أو اختلافنا معه .

فهو يعد من أبرز فرسان الحركة السياسية والمقاتلة في الازيمينيات ، وله
تجربة طويلة في النضال السياسى الطلابى من خلال جماعة « الفن والحرية »
ثم « الخبز والحرية » .

ولانه شاعدا على هذه الفترة وشارك فيها فقد يجب علينا أن نحاوره ونعرف
عن هذه الفترة المزيد ، وأن نلقى الضوء على بعض الجوانب التى كانت
يحل نغاش وجدال فى الكتابات التى تناولت هذه الفترة .

ولانه كان منقطعا عن الحياة السياسية لفترة تتجاوز الثلاثين عاما ، فقد
كان ظهوره فجأة بحيوية شديدة ، ذا أثر كبير فى احياء الحديث عن هذه
الدورة وفتح الازراق القديمة .

ونتوقع أن يثر الحوار جدلا ورمود فعل متباينة . ونرحب بأية تعليقات أو
تعقيبات عليه ، مساهمة منا فى إثراء الحوار حول هذه الفترة البقمبة .

١ - أشاد خالد محيي الدين في مقال نشر بمجلة «قضايا السلم والاستراكية» (مايو ٨٥) بمناسبة الذكرى الثلاثين للانفصال على ألمانيا النازية ، أشاد بنشاط جماعة الفن والحرية في مجال الفضال ضد الفاشية • فيم تمثل هذا النشاط ؟

✽ لم يسعدني الحظ بالاطلاع على ما كتبه الاستاذ خالد محيي الدين في هذا العدد المشار اليه من مجلة « قضايا السلم والاستراكية » حتى يتبين لي مدى تأييده لنشاط الجماعة « جماعة الفن والحرية » ، ولكن الذي يوضح من مجمل السؤال أنه قد وقف على كثير من نشاط هذه الجماعة ، وهذا شيء يذكر له •

وفيما يتصل بطبيعة النشاط الذي خاضته الفن والحرية ضد الفاشية ويكنى أن أشير الى أول بيان صدر عن الجماعة قبل تأسيسها بعنوان «لحيا الفن المنحط» باللغتين العربية والفرنسية مع صورة لجورج بيكاسو • ويهمني هنا أن أذكر أن عنوان البيان باللغة «العربية» فيه بعض الخطأ لأن كلمة (DEGENERER) الفرنسية معناها على وجه التحديد « المتحلل » وليس المنحط ، في هذا البيان الذي وقع عليه حوالي ثلاثين مثقفا هاجمت « الفن والحرية » الحملات المنظمة للفاشية في كل من ألمانيا وإيطاليا ضد كبار الفنانين والمفكرين والكتاب والادباء • - من هي أبرز الشخصيات التي وقعت على هذا البيان ؟ وهل كان هذا البيان وحده هو الذي مثل موقفكم من الفاشية ؟

✽ كما قلت وقع على هذا البيان حوالي ثلاثين مثقفا بعضهم من الاجانب ، وأنا الان لا تحضرني أسماءهم جميعا ، لكنني اذكر منهم جورج هنري وكامل التماساني وحسين صبحي وقاطية نعمت راشد وأنور كامل وغيرهم ، ولكنني استطيع الرجوع الى هذه الاسماء في أوراق القديبة ، • • وربما يكون قد وقع رمسيس يونان وفؤاد كامل • • أما فيما اذا كان هذا البيان هو وحده الذي يمثل نشاطا ضد الفاشية ، فبطبيعة الحال كانت هناك بيانات واعمال أخرى ، فجماعة الفن والحرية أصدرت قبل صدور مجلة التطور كلسان لها نشرتين في واحدة منهما مقال بعنوان « خونة اسبانيا » وكتب هذا المقال هو « جورج حنين » وبطبيعة الحال كان هجوما على الفاشية •

٢ - الأمثلة التي تعطيها تنطبق على موقفكم من الفاشية في الخارج ، فهل تقتصر نشاطكم على ذلك ؟

❖ أنت تتعجلني • إنما أردت أن أسرد لك بالتسلسل التاريخي • بطبيعة الحال نحن كنا مصريين رغم عالميتنا • ونشاطنا أساسا كان ملتصقا بمصر • فعقب بيان «**يحيى الفن النشط**» أصدرنا بيانا بعنوان «**التدفاع عن حرية الفكر**» ، هذا البيان أنا الذي كتبته بمساعدة كامل التامساني وقد صدر في أواخر سنة ١٩٣٩ أو أوائل سنة ١٩٤٠ • في هذا البيان طالبنا بحرية التفكير والتعبير ونددنا بحالات الاضطهاد التي تعرض لها بعض المفكرين من أمثال طه حسين والشيخ علي عبد الرازق وتوفيق الحكيم وغيرهم • ، وهذا البيان وإن لم تذكر فيه كلمة الفاشية إلا أنه في صميمه رفض للفاشية ودعوة للحرية على أوسع نطاق •

٢- ولماذا طه حسين وعلي عبد الرازق وتوفيق الحكيم ؟

❖ هؤلاء كانوا عمالقة الفكر في زماننا وقد تعرض طه حسين للاضطهاد عقب صدور كتابه «**أشعر الجاهلي**» أما الشيخ علي عبد الرازق فكانت «**جريحته**» كتابه «**الإسلام وأصول الحكم**» الذي عارض فيه فكرة الخلافة وبالنسبة لتوفيق الحكيم فقد تعرض للاضطهاد بأن خصم من مرتبه ما يعادل نصف شهر مجرد أنه أبدى رأيا مخالفا في إحدى كتاباته • وقد ورد في البيان أيضا أنور كامل مؤلف «**الكتاب المذبذب**»

٣- ماذا كان في «**الكتاب المذبذب**» ليضطهد بسببه أنور كامل ؟ وكيف حدث الاضطهاد ؟ وماذا كان رأى كبار المفكرين والمثقفين في هذا الكتاب آنذاك ؟

❖ هذا الكتاب صدر في ٦ أغسطس ١٩٣٦ وقد صدر بقرار من مجلس الوزراء بعد مضي أسبوعين من صدوره •

محتواه عشر مقطوعات كل منها حوار بين رجل وامرأة ، والحوار في هذه المقطوعات كان يدور حول مسائل فكرية وسلوكية منها الجنس والمجتمع والتقاليد والقوانين والقياسات وغير ذلك مما يمكن أن يطرح إليه الفكر البشري الطليق • والحوار في الكتاب كان ينطوي في مجمله على حركة دافعة إلى التحرر بشكل واسع دون أن تكون لدى المؤلف في ذلك الوقت أيديولوجية واضحة عما ينبغي أن يكون ، بصفة عامة كان ينطوي على ملامح ثورة اجتماعية قادمة •

بالنسبة للاضطهاد يكفي أن أقول لك أنه تعرض للمصاهرة وللتحقيق هذا من جهة ومن جهة أخرى كان في ملف خدمتي نقطة سوداء بحيث حين سنحت الفرصة في الجهة التي كنت أعمل بها أن تستغني عني فقد فعلت هذا بجرعة قلم .

أما ما يتصل برأى كبار الكتاب والمثقفين آنذاق فقد قال « أحمد الصاوي محمد » - وهو الذي طبع الكتاب في مطابع مجلة « مجلتي » التي كان يصدرها ، وهو أول كتاب يصدر عن هذه الدار : « أنتظر المجد » .

توفيق الحكيم كان يقلب الكتاب بين يديه ويقول « هذا الكتاب فيه سر » . حسن فتحي قال « هذا عمل عبقري » . بشر فارس قال « أنت تمثل الطليعة المصرية » . د . عبد الرحمن بهمن « الطبيب النفسي الشهير » قال « أنك تتمتع بقدرة على التحليل النفسي قد يعجز عنها بعض المحللين » . مرقص جريجوري (المحلل النفسي الشهير) قال « هذا أعظم كتاب قرأته بالعربية » . والمقاد قال : أنت تكتب على طريقة بودليير وأنا لا أحبها .

والمهم ليس ما قاله كبار المفكرين وإنما أثر الكتاب فيهم قراه من الشباب ، الذي حدث أنه قد تجمع بالفعل حول الكتاب عدد كبير كان من بينهم كامل التلمساني وفؤاد كامل وأمين الشربيني ونعيم جاب الله وأحمد رشدي وضياء عارف والسبكي وغيرهم .

بالنسبة لكامل التلمساني وفؤاد كامل فهما معروفان أما أمين الشربيني فقد كان يدعو إلى لقاءات يدور فيها مختلف أنواع الحوار ونعيم جاب الله كان مصورا مائيا بارعا ، وأحمد رشدي كان نمطا في ذاته يتميز بحفظ مقطوعات من مختلف المفكرين ويرددها في مجالسنا ، لكن ميزته الكبرى أنه كان يحفظ ترجمة « الخيام » بأكملها عن ظهر قلب وكان يلقيها كاملة بإيقاع ونغم ، ضياء عارف والسبكي أصبحا فيما بعد من رجال الفنانين وكثير من هؤلاء انضموا إلى جماعة الفن والحرية !

— ما هي مصادر تجربتك في التنبؤ على صعيد الأسلوب ؟ (١)

✽ لا أدري ماذا تقصد بصعيد الأسلوب ؟ وهل ما يعنيك من السؤال هو الشكل أو المضمون أم كلاهما معا ؟

د . حسين فوزي قال حين قرأ الكتاب « أنك متأثر بفرويد وشوبنهاور ونييتشه وتوفيق الحكيم » وفي قوله كثير من الصدق ، فانا في ذلك الوقت

كنت قد قرأت لهؤلاء جميعاً ولغيرهم مثل ايسن وماترلانك وشكسبير بن كتاب المسرح ، ولكن أكثرهم أثراً من حيث المضمون هو فرويد ، ومن يقرأ « الكتاب المنيو » سيجد أنه رغم تنوع موضوعاته يكاد يدور حول محور واحد هو الصراع بين « الأيد » و « الأيجو » و « السوبر ايجو » وهو ما غنيت به مدرسة التحليل النفسي لفرويد لكن هذا لم يمنع من القول بأن جوهر الكتاب كان مستمداً من خبراتي وتاملاتي وتفاعلاتي الذاتية .

٥٥٩٦٠٠٠٠

أما من حيث الشكل ، فالذي لاجدال فيه هو أنى تأثرت الى حد كبير جداً بتوفيق الحكيم فهو أخضار الحوار وأنا اختسرت الحوار ولعل أكبر تأثير له على أسلوبى كان مستمداً من مسرحية « شهر زاد » . ويلاحظ أن مسرحية شهر زاد تكاد تدور حول المحاور الثلاثة الأيد والأيجو والسوبر ايجو أو الجسد والقلب والعقل بتعبير توفيق الحكيم .

- « هل صحيح أن جماعة « الفن والحرية » كانت مجرد امتداد متمصر لجماعة المحاولين (١) أم كانت كما يقول آخرون أول تجمع واسع لمشلى الانجلنسيا (٢) اليسارية الإبداعية في مصر في هذا القرون ؟

* أنا قرأت الرأى الأول في كتاب المنظمات اليسارية في مصر من (٤٠ - ١٩٥٠) للدكتور رفعت السعيد لكنى لا أنكر الآن ما اذا كانت صياغة هذا الرأى وردت متضمنة كلمة « مجرد » أم لا ؟ لأن ورود كلمة « مجرد » تحديد دقيق لاصل واحد للجماعة وهذا غير صحيح لان المؤسسين الاساسيين لجماعة الفن والحرية هم « جورج حنين وكاهل التلمسانى وأنسور كامل ورمسيس يونان وفؤاد كامل » هؤلاء جميعاً كانوا ينتمين الى تجمعات متميزة قبل تأسيس جماعة الفن والحرية وكان لكل منهم شخصيته المستقلة إلا أنه قد ربطت بينهم مساحة من التفاهم كافية لجمعهم في تيار واحد .

جورج حنين كان عضواً في جماعة المحاولين فانتقل الى الفن والحرية مع مريحيه .

* جماعة « المحاولين » جماعة أدبية رائدة ، نشطت خلال الثلاثينات ، ونسجت بين صفوفها عناصر مصرية وأجنبية . أصدرت مجلة ، أدبية اسمها « أفقور » تهتم بالثقافة الفرنسية المعاصرة . وهى لهدى الجبائلى التى مهدت لظهور جماعة « الفن والحرية » .

ومعيس يونان كان عضوا في جماعة الدعاية الفنية التي كان يرأسها حبيب جورجى والتي كان يوسف العفيفى من أعضائها أيضا وقد انتقل الى جماعة الفن والحرية كما انتقل اليها من أعضائها البارزين يوسف العفيفى ومعظم مريديه أمثال كمال الملاخ ، أبو خليل لطفي ، فتحي البكرى .

أنور كامل كان منذ أوائل الثلاثينات منزها الى تجمع من أبرز شخصياته أحمد كاهل مرسى ، صلاح طاهر ، سيد بدير ، كمال سليم ، نبازى مصطفى ، محمود السباع ، أحمد خورشيد ، سيد المرعوى ، كمال سرور وغيرهم . وكان في ذلك الوقت يكتب « الكتاب النبوذ » فلما صدر التف حوله من سبقت الإشارة اليهم في سؤال سابق ، فأنضم وبه معظمهم الى جماعة الفن والحرية . معنى ذلك أن الروافد الاساسية لجماعة الفن والحرية ثلاثة : المحاولون والدعاية الفنية والنبوذون (نسبة الى الكتاب النبوذ) ورموزها جورج حنين ورمسيس يونان وأنور كامل .

والراى الآخر : القول بان جماعة الفن والحرية كانت اول تجمع واسع لمثلى الانتجنسيا الاداعية اليسارية في مصر في هذا القرن صحيح الى حد كبير ، وأنا اذكر أن بشير السباعى هو في حدود ما أعلم يتمتع بحس تاريخى متميز قال هذا الراى ونشره في « ملزمة » بعنوان جورج حنين : معالومات بيوجرافية موجزة مؤرخة ٢٠ يوليو ٨٧ ، كما انى أوردت النضمون نفسه في مقال نشر في « صباح الخير » تحت عنوان « لكنهم صنعوا المستقبل » بتاريخ ٨٦/٩/١٨ تعقيبا على مقال علاء الديب بمناسبة كتاب « التريالية في مصر » لسمير غريب .

ـ ما هى الخصائص التي كانت تتميز بها مجلة التطور لسان حال الفن والحرية ؟ ومن هم أهم كتابها ؟ وهل كانت هناك مجلات أخرى في نفس الفترة تؤدي دورا مماثلا ؟

✽ مجلة التطور في تقديرى الان كانت أول مجلة طلابية الى أبعد الحدود تبنى كانت تنشر المسال والخواير والمسرحية والقصة والشعر والصورة والشعار بشرط أن يجمعها جميعا خيط واحد وهي التغير وقد كان شعار المجلة . « نحن نؤمن بالتطور الدائم والتغير المستمر » .

والواقع أننا لم ننصح حين أصدرنا هذه المجلة عن أيديولوجية محددة بل قلنا أننا بهذه المجلة نقسم بثورة تلتقي فيها الأفكار لتمهد أسباب التطور لهذه البلاد * على أننا كنا نتوقع سلفا فيما بيننا وبين أنفسنا أن التيار الذي سينشأ سيكون يساريا حتما وقد كان بالفعل *

وكان من أهم من نشر فيها جورج حنين ورمسيس يونان وكامل التلمساني وأنور كامل وزاهر غالي وفيصل شهبندر وعلي كابل وزكي سلامة وفؤاد كامل والبير قصيري وصادق دراج وفؤاد دويدار وتوفيق حنا ونظمي لوتفا وحسن العربي وعبد العزيز فهمي هيكل وسعيد العزاوي وسام كنترولفتش وأحمد رشدي وعبد المغني سعيد وعصام الدين حفي ناصف وعبد الحميد الحديدي وأنور شتا وغيرهم *

وبالنسبة للمجلات الأخرى ، بعد أن احتجبت مجلة التطور بفترة صدرت عن نفس المجموعة أعني « مجموعة الفن والحرية » وما تفرع عنها « المجلة الجديدة » وكان يرأس تحريرها رمسيس يونان وقد استمرت هذه المجلة مدة سنتين تقريبا * وتأثير هذه المجلة كان واسعا نسبيا لأنها كانت تصدر أسبوعيا بخلاف التطور التي كانت تصدر شهريا ، وهي لا تختلف كثيرا من حيث الروح العامة السائدة فيها وتعد أمثالا لها بتركيز أكثر *

— لماذا احتجبت مجلة التطور والمجلة الجديدة ؟ وهل صحيح أن مجلة التطور احتجبت بسبب سحب جورج حنين للضمان المالي ؟

✽ مجلة التطور صدر منها سبعة أعداد شهرية فقط ، خمسة من يناير إلى مايو سنة ١٩٤٠ وأثنان من أغسطس إلى سبتمبر ١٩٤٠ ، الأعداد الثلاثة الأولى صدرت بالكامل وابتداء من العدد الرابع أخذت الرقابة تشطب بلا تمييز فصدر الرابع والخامس في نصف حجمه لأن النصف الآخر ابتلعه الرقابة ، يونيو ويوليو شطبوا بالكامل فعددها عطلت سنوية ، أغسطس وسبتمبر لم يبق منهما سوى أربع صفحات أصدرناها اضطرابا كجريدة * فضلا عن هذا فإن سبتمبر صودر اداليا وكان ذلك هو سبب التوقف ، وقد تخلل هذه التواريخ اجتماعات بيني وبين حسن رفعت باشا وكيل وزارة الداخلية ود* محمود عزمي مدير عام الرقابة دون جدوى *

وبدأت افكر في أن أستعيض عن المجلة بها أستطيع أن أنشره من كتاباتي- وكتابات غيرى عن طريق بعض الكتيبات أو النشرات ، وأيضا كنت أمل أن تتاح الفرصة من جديد لى أعيد اصدار المجلة ، بل لقد فكرت أيضا في أن أصدر بنفس الاسم « للتطور » مجموعة مقالات في نشرة غير دورية ، ولكن الضغط كان قد اشتد حتى أصبح من العسير على أن أنحر . وجماعة « الخبز والحرية » كانت قد أحبطت بحصار أصبحت أنا الوحيد فيه داخل مقر الجماعة ولا أحد يستطيع أن يتصل بى . وكان من الطبيعى في مثل هذه الظروف أن يسحب جورج حنين الضمان المالى لانه من العيث أن يظل مبلغ من المال محبوسا عن الحركة ما دام أصبح من غير الممكن اصدار المجلة . وأود أن أذكر أن العدد السابع الذى صدر في سبتمبر ١٩٤٠ والذى صودر بقرار ادارى كان، يتضمن مقالا لجورج حنين عنوانه « في الموقف الدولى » .

أما « المجلة الجديدة » فقد صودرت مع غيرها من مجلات وجماعات يسارية بقرار من اسماعيل صدقى باشا بطل معركة ١١ يوليو ١٩٤٦ الى الأبد بتعبير صديقنا لطف الله سليمان .

وبصفة عامة يمكن أن أقول بالنسبة لمجلة التطور أنها مهدت السبيل لغيرها وهى بهذا تكون قد مثلت منعطفا تاريخيا من الفكر الليبرالى الذى كان سائدا في العشرينات والثلاثينات الى الايديولوجية اليسارية التى أخذت تنتشر في الاربعينات بشكل واضح . ومن المعروف أن الاربعينات شهدت أيضا منابر أخرى لها قيمتها الكبيرة مثل مجلة « الفجر الجديد » ومجلة « الجماهير » وكانتا تبشلان شرائح أخرى من التجمعات اليسارية .

والمجلات الثلاثة (التطور والفجر الجديد والجماهير) لا تزال مذكورة الى الان ، وأنا أدعش من عدم اعطاء المجلة الجديدة حقها من التقدير الذى تستحقه في معظم ما كتب عن فترة الاربعينيات .

- كيف تم التفكير في تكوين جماعة « الخبز والحرية » وهل كانت جماعة الفن والحرية غير قادرة على تحقيق طموحات « الخبز والحرية » ؟ وما هى الاهمية التاريخية للخبز والحرية في تصورك ؟

✻ سبق أن قلت أن الفن والحرية تكونت من روافد ثلاثة وقد كان طابع هذه الروافد أدبيا وفنيا لكنه كان في الوقت نفسه يتضمن بذرة تيار

وحين أصدرت كتاب الصهيونية سنة ١٩٤٤ نشر عنه تعليقاً في صحيفة « الدولية الرابعة » التي كانت تصدر بالانجليزية • وحين قبض على تحت التحقيق في كتاب « لا طبقات » أصدر جورج حنين بياناً نشر في الخارج في صحيفة كومبا "COMBAT" فأين هو الخلاف الحساد •

- هل كانت الخبز والحرية جماعة مصرية ؟

✽ الخبز والحرية كانت مصرية لحما ودما بنسبة ١٠٠٪ لأنها لم يكن فيها أجنبى واحد • أقول هذا لا نتيجة لنزعة شوفينية متعصبة • وإنما تقريراً للواقع وقد كان من رأى في ذلك الوقت أنه من غير المعقول أن يقود أجنبى حركة جماهيرية وقد كان السائد في تلك المرحلة وجود جماعات يتزعمها أجنب مثل كورييل وجيفارتس •

- ألم تكن على صلة بهم ؟

✽ كنت ! لكنها كانت صلة شخصية ، وقد حاولوا مراراً وتكراراً ضم حركتى اليهم لكنى رفضت فحاربونى رغم استمرار الصلة الشخصية ، لا سيما بـ كورييل لان جيفارتس كانت صلاته بى عابرة •

وسبق أن قلت أن كثيرين من أعضاء الجماعات الأخرى مروا بجماعة الخبز والحرية حتى من احتل منهم مراكز في اللجنة المركزية !

- هل استطاعت جماعة الخبز والحرية أن تصنع جسوراً بينها وبين الجماهير التي تكونت لأجلها ؟

✽ الى حد ما نعم ! وبمراجعة أسماء المتهمين في قضية الخبز والحرية سنة ١٩٤٢ ستجد أن الصلة كانت قائمة بدرجة ما بالجامعة وبالمدارس الصناعية ووصلات الطيران الميكانيكيين • كذلك حدث اتصال بشرائح من عمال الطباعة والنسيج وغيرهم وكان من أبرز عمال النسيج محمد على عابر •

- كيف ماتت الخبز والحرية ؟

✽ الأشياء لا تموت ولكنها تتحور ، والذين مروا بتجربة الخبز والحرية امتصوا في جماعات أخرى ، ونشيد الخبز والحرية الذى ألف في السجن ظل نشيداً تردده كافة الجماعات اليسارية حتى بعد الحجاب جماعة الخبز

والحرية تنظيميا ، بل لقد استطاع هذا النشيد أن يخترق حزب مصر الفتاة فأصبح من ضمن أناشيده بتعديل واحد انطوره عليه واستبدل كلمة « الخبز » بكلمة « الجسد » .

وإذا أردت الأسباب التي احتجبت من أجابا هذه الجماعة فانا أقول أن هناك أربعة عوامل أساسية :

١ - الضغط من جانب الحكومة بالصادرة والاعتقال الطويل والتجريح بعدم إتاحة فرصة للعمل .

٢ - محاربة الجماعات اليسارية للخبز والحرية وقد سبق أن قلت أن كثيرين من أعضاء الخبز والحرية امتصوا في الجماعات الأخرى .

٣ - عدم توفر الموارد المالية الكافية .

٤ - نقص الخبرة التنظيمية لدى أعضاء الخبز والحرية أنفسهم ، فنحن نكاد نكون قد ابتدأنا تاريخيا من الصفر .

- ما هو سبب محاربة الجهات القيادية الأخرى للخبز والحرية ؟

✽ السبب الأول قد يكون هو تمسكي بمصرية الحركة ، والثاني قد يكون شخصية ، فالنزعة القيادية قد تتوفر في الأفراد وتتضخم بالقدرة الذي يجعل الجماعات تتحارب بعضها بعضا .

واللاحظ أنه لم يتعرض لضغط الدولة في النصف الأول من الأربعينات سوى جماعة الخبز والحرية . ولو ضربت مثلا بنفسى فقد بلغ مجموع فترات اعتقاله ثلاث سنوات خلال خمس سنوات .

والسبب الثالث : قد يكون استقلاليته في تفسير الفكر التقدمي وعدم تقييده بآطار « الحفوظات » .

- هل تذكر نشيد « الخبز والحرية » ؟

✽ انقطع الأول منه :

للامام يا رفائق في النضال
انما العمر جهاد ونضال

بالدماء حققوا كل الآمال
باللهيب وصمة البؤس تزال
وابتلوا الأرواح ان اليوم جاء
يا جنود الخبز والحرية
يا جموع الشعب هيا
حطوا كل القيود
واشعلوا النصار سويا
وابعدوا زحف الخوود
ولتكونوا واحدا

- ما هي أهم إنجازاتك الفكرية ؟

* باختصار شديد :

- ١ - الكتاب المنجود سنة ١٩٣٦ (منع تداوله بقرار من مجلس الوزراء وكان موضع تحقيق) .
- ٢ - مجلة التطور من يناير الى سبتمبر ١٩٤٠ (تعرضت لرقابة شديدة بضغط من المراسى والازهر والسفارة البريطانية) .
- ٣ - مشاكل العمال في مصر ١٩٤١ (منع تداوله بقرار من الحاكم العسكرى)
- ٤ - الصهيونية ١٩٤٤
- ٥ - لا طبقات ١٩٤٥ (سجن تحت التحقيق لمدة شهرين) .
- ٦ - اخرجوا من السودان بالاشتراك مع لطف الله سليمان ١٩٤٧ (تحقيق امام النيابة دون اعتقال) .
- ٧ - أفزيون الشعب ١٩٤٨ .

- رفض التقسيم كان موقف الملك عبد الله وموقف الصهاينة ، باعتباره موقفا جزئيا ، طبعاً لا أتوقع أن يكون موقف أنور كامل مجرد التقاء مع هؤلاء فيما كانت السياسة المحددة لك ؟ لا مجرد الشعارات العامة ، والأوامر الاستعمارية ملحة لاشغال حرب تستفيد منها الصهيونية والرجعية العربية فمادى كانت سياساتك العمالية كخطوات غير الاعلان الفارغ عن رفض التقسيم ، هل كان هذا الموقف شخصيا او موقف جماعة ؟ علما بان ترونسكى

كان موافقا على انشاء دولة يهودية كما جاء في الجزء الثالث من كتاب
ايزاك دويتشر ! (٣)

✻ في مراحل تاريخية معينة يمكن جدا ان يلتقى متناقضان (أنا والمالك
عبد الله) ، (أنا والصهاينة) في موقف واحد ومن المبعث ان يقال ان
انور كاهل في رفضه للتقسيم كان مشابها في أيديولوجيته واستراتيجيته
وتكتيكه لهؤلاء ، فانا قد اكون مناضلا ضد الاستعمار ، والبرجوازية قد
تكون ضد الاستعمار ولكن هذا لا يعنى أننا واحد في الايديولوجية
وما يتبعها من استراتيجية وتكتيك . الصهيونية حين ترفض قرار التقسيم
فهي ترفضه لانها تهدف الى التوسع .

اما انور كامل حين يرفض التقسيم فانه يرفضه لانه أساسا يرفض
قيام دولة أو نصف دولة صهيونية في فلسطين ، وقد كان موقفه واضحا
منذ أن أصدر كتابه « الصهيونية » في ١٩٤٤ فقد قال فيه صراحة بأنه
ان كان لليهود مشكلة فانها لا تحل عن طريق اقامة وطن قومي لهم في
فلسطين أو في غير فلسطين وانما تحل عن طريق الثورة العالمية .

وبالنسبة للسياسة أو الخطوات التي اتخذتها واتخذها زملائي فماذا
كان يطلب منا غير أن ننزل بإعلان موقفنا ضد التقسيم الى مختلف
التجمعات التابعة لنا وإلى الشوارع السياسي على قدر ما نستطيع وبقدر
ما نؤمله لنا قدراتنا في ذلك الوقت ، ولا أدري لماذا يوصف مثل هذا
الاعلان بأنه فارغ . ان اعلان المواقف قد يكون له من قوة الدفع أكثر مما
قد يكون لبنادق خاوية من الذخيرة .

وبالنسبة للتساؤل عن هذا الموقف هل كان شخصيا أو جماعيا ؟
المعروف تاريخيا أن الموقف كان يتصف بالجماعية وأنا أذكر أنه قد صدر
في ذلك الوقت بيان كتبه زميلنا لطف الله سليمان وأن كانت ليس لدى
الآن صورة منه .

أما فيما يتصل بما يقال أن تروتسكي كان موافقا على انشاء
دولة يهودية كما جاء في كتاب ايزاك دويتشر فالذي أعلمه أن تروتسكي
« لم ير حل المشكلة اليهودية في تكوين دولة يهودية » بل في إعادة صياغة
المجتمع صياغة أممية ، وقد تمسك بهذا الموقف حتى نهاية حياته) -
(راجع ايزاك دويتشر : النفي المسلح - أكسفورد ١٩٧٠ ص ٧٥) ،

وخذ نصا آخر عن ترنسكى نفسه في يوليو ١٩٤٠ : « ان محاولة حل المسألة اليهودية عن طريق هجرة اليهود الى فلسطين تكشف الآن عن طبيعتها الحقيقية : انها تضليل مأسوي لليهود . ان خلاص اليهود يرتبط ارتباطا لا ينفصل بالقضاء على للرأسمالية » - ليون ترنسكى : حول المسألة اليهودية والصهيونية - ماسبيرو ١٩٧٤ ص ١٧ .

ولست أرى من أين جاء موجه السؤال بهذا الموقف الذى ينسبه الى ترنسكى وكىم أنهى أن يدلنى على النص وفى أى صفحة ورد رأى ترنسكى حتى يمكننى أن أراجع نفسى .

أصف الى ذلك أنه لو كان ترنسكى قد قال هذا الرأى حقا - وهو أمر مستبعد بحسب ما أفهمه من تفكير ترنسكى على مدار حياته - فهذا شأنه وأنا غير ملتزم به ، ولست ملتزما إلا بالرأى الذى أبدعته فى ذلك الوقت ولا أزال أؤمن به حتى اليوم .

- أين كان أنور كامل منذ نهاية الأربعينات حتى الآن ؟

✽ ولماذا تقول الى الآن ؟ ألسنت أمامك الآن ؟!

، فى نهاية الأربعينات شعرت أننى لا أستطيع أن أتحرك سياسيا فى مواجهة الضغوط التى تعرضت لها ، وقد سبق أن أشرت اليها ولهذا آثرت فى ذلك الوقت أن أتوقف .

ويكفى أن أقول لك انى منعت عن الكلمة المكتوبة ومنعت عن الاجتماع بمن كنت أريد الاجتماع بهم سواء بالسجن أو الاعتقال أو المراقبة وتعرضت للجوع لان اسمى كان قد وضع فى القائمة السوداء والاقصى من هذا انى حين أقدمت على الزواج تدخلت الاجهزة ومنعت هذا الزواج لهذا توقفت ولم أكن أستطيع الا للتوقف فى حدود قدراتى الاجتماعية والاقتصادية والنفسية ، لكنى وجدت متنفسا فى مجال لا يقل فى نظرى أهمية عن النشاط فى المجال السياسى ، لانه بالتخاطب بمصلحة الكفائية الانتلجية أتاحت لى الفرصة لان ألقى مئات من المحاضرات وأن أنشر مئات من البحوث على مدى ثلاثين عاما تقريبا . وكانت معظم هذه المحاضرات والبحوث تدور حول العلاقات الانسانية والاتصالات والقيادة والتفكير الابتكارى حضرها وقراها مئات من الكوادر القيادية على مستوى مصر ، أصف الى ذلك أنى اشتهلت استنادا محاضرا فى المركز الدولى

للتدريب العالي (بيتورينو) التابع لهيئة الأمم المتحدة وقد حضر محاضراتي مئات من الكوادر القيادية في العالم الثالث ، كذلك دعيت خلال هذه الفترة لالقاء محاضرات في الموضوعات نفسها بالعراق والجزائر والسعودية ، ولا أزال الى الآن أعمل كأستاذ زائر بمعهد الاستثمار التابع لصحة الكفاية الانتاجية .

أنا اذن لم أكن ميتا ولا أحب أن أعيش ميتا .

- اشرح لنا تجربتك في الرسم؟ (٤) وماذا توقفت ؟

✻ أنا عايشت الفنانين التشكيليين منذ صدر حياتي ، فقد كان من المتصلين بي في الثلاثينيات نعيم جاب الله ومحمد محبوب البارغان في الرسوم المائية ثم كامل القلمساني وفؤاد كامل ورمسيس يونان ومن تلامه في جماعة الفن والحرية التي ضمت عددا كبيرا من الفنانين التشكيليين سواء كانوا مصريين أم أجنبيا .

كذلك أسهمت في تنظيم معظم المعارض الفنية خلال ما يقرب من ثلاث قرن من الزمان ومع ذلك لم أفكر قط في أني سأخط يوما رسما أو أرسم لوحة حتى رأيت ابني يلعب يوما بالالوان ، وقع بصري على تفاعلها وعلى الأشكال العجيبة التي تنشأ عن هذا التفاعل ، وإذا بي أصرع وأستري مجموعة من الالوان وعددا من أوراق الرسم لأخوض تجربة طويلة بدأت من ١٩٦٠ استمرت معي حتى الآن .

وقد أنتجت خلال هذه التجربة عددا من اللوحات بعضها في اعتقادي له قيمة وبعضها الآخر قد لا تكون له قيمة .

وأننا في مجال الرسم مقل جدا ، ولا الجأ الى هذا المجال الا حين تضيق نفسى من كثرة القراءة أو الكتابة أو الفراغ .

- ما علاقة الفن بهاضيك النصالي ؟

✻ أنا أؤمن بأنه لا سياسة بلا فن وقد قلت مع القائلين في الاربعمينات انه لا قيمة للحياة اذا لم يمتزج فيها الخبز بالشعر !

(١) د. غالى شكرى .

(٢) د. غالى شكرى .

(٣) ابراهيم فتحي .

(٤) د. غالى شكرى .

متابعات

الصراع الثقافي في مصر

الشعار والفعل

نبيل فرج

المسارح أو حرقها أو تركها تحترق - وتحويلها الى شواهد قبور في قلب العاصمة ، واتاحة الفرصة للاتجاهات التقليدية المنخفضة في الاداب والفنون ، خاصة التي لا تلقى باية اهداف اجتماعية او قومية او انسانية ، وسن قوانين لاتحاد الكتاب وللصحفيين من عينة القوانين المشوهة السيئة السمعة ، لارى عانت منها مصر كلها ، لاقضاء اصحاب الاتجاهات الفكرية المخالفة ، لنقى لا تقسم الولاء المطلق للسلطة الثقافية ، بما يقبض بالتالى ولاء هذه السلطة للسلطة السياسية ورجال الحكم ، وغلق المجلات التي تقبل في اقحام اسماء تشارك في تحريرها ، تمهيدا لتغيير هويتها وخطها الواقعي ، كما حدث لمجلة « الكاتب » ، أو غلقها مباشرة ، كما حدث لمجلة « الطليعة » ، أو تغيير قياداتها ، كما حدث لسائر المؤسسات الصحفية بلا استثناء .

انخذ الصراع الثقافي في مصر ، منذ بداية السبعينات ، صورا شتى من الصعب حصرها ، لانها تتمدد بتعدد المواقع التي دار فيها هذا الصراع ، الذي اتسم بقدر ملحوظ من التصاعد والحدة ، بسبب غياب الرؤية الموحدة للحياة السياسية والاجتماعية ، وتناقضها الداخلي مع ذاتها ، ومع المفاهيم التي استقرت في ضمير الوطن والمواطنين ، عبر آلاف السنين ، وحكمت مسار تجاربنا في كل الاماكن . ومع هذا فيمكن الاشارة ، وسط خضم الاخطاء ، الى بعض هذه الصور التي تنفي شعار التعددية الفكرية ، الذي رفع حينذاك .

من هذه الصور تضيق الخناق على الكتاب والفنانين اليساريين ، أو من يشتبه أنهم ينتمون الى اليسار وتوجهاته الواقعية ، بشكل يؤدي الى تنحيهم أو تنحيهم عن الساحة ان أجلا أو عاجلا ، ومصادرة أعمالهم المعروضة على المسرح . ثم غلب

كان فارس هذا الغزو القنبرى ، الذى أباد هذه المنابر الثقافية عن آخرها ، يوسف السباعي • وقتئذ : بنفسه - أثناء وعقب الإبادة - ملء معظم المواقع الخالية ، أو الفراغ الناشئ بأسماء عاطلة عن أى قيمة ، يعرفها جيدا كل المثقفين • • أسماء تنسب بجسورها إلى الجماعات الإسلامية المتطرفة ، أو تلتقى معها في نهاية الطريق ، وذلك حتى يبدو الوضع الثقافي في مصر قائما ، ولو صورة بلا مضمون ، في حالة عدم الجراء على الاستغناء عن الصورة ببريقها •

ولقد كان واضحا أن ما اصطلاح على تسميته بالردة الثقافية - وهو وجه من وجوه الردة السياسية لثورة ١٩٥٢ - يتم في عهد السادات باحكام شديد ، وبأجهزة مدوية جدا على اعلى قدر من الكفاءة ، كم يفلت من قبضتها أحد •

ولأن أهم أحداث هذه المرحلة كانت اتفاقية كامب ديفيد ومعاهدة الصلح مع إسرائيل ، فقد كان الكاتب الذى يرى باجتهاده الخاص أن الانتفاضة والمعاهدة تفتحان الطريق للتنازل عن السيادة الوطنية وتهديد الوطن يربطه بالامبريالية العالمية ، كن هذا للكاتب يعتبر عميلا للاتحاد السوفيتى ، وأن لم يعرف موقع هذه الدولة على الخريطة •

ويعتبر من يرى في أحداث ١٨ ، ١٩ يناير ١٩٧٧ انتفاضة شعبية ، نندج على موجة الغلاء القادمة ، ندوا

أما من يرى من الكتاب في الهجة للعامة ما يصلح للتعبر الأدبي والثراء الفصحى بالكلمات والتأكيب الدالة ، فكان يعد شعبيا ، يريد هدم الأمة العربية - وهم يعتزلونها ! - ومن ثم هدم الاسلام • وانحصر الشعر الشعبى ، كما انحصر الاهتمام بالثقافات الشعبية •

في ظل هذا المناخ ، استأثر الشعر الخوزون الملقى وحده بالنشر واعتلاء المنابر مع التجاعيل القام لكن

سواء بقصد تغيير الموقع ، أو الالتماد
عن المعركة .

وشهدت مصر في أوائل السبعينيات
هجرات جماعية الى انحاء العالم
لكتاب وفنانين من الصف الاول ،
ليس لها مثل في تاريخنا الثقافي .
وقد مات منهم في الغربة ، وهو ينفق
بالقاهرة الشاعر الكبير عبد الرحمن
الخميسي ، الذى لم يفقد الاهل في ان
تعود « الرفاهية » الى بلاده ، حين
نولد الثورة من جديد .

الا ان عددا آخر من الكتاب والفنانين
كان يمتدح أن مجرد الوجود المادى
في القاهرة ، يمثل شاهدا حيا على
ما يقترب في حق الثقافة والمثقفين ،
لا يتحقق في حالة الغياب .

وقد مات كهذا من هذه الطائفة
التي تمسكت بالبقاء في مصر
غير ميخائيل رومان ونجيب سرور
ومحمود دياب (الكتاب المسرحي نعمان
عاشور ، الذى نكر في آخر حياته
اذاعى احدى به انه كان يخرج كل ليلة
من منزله في المعادى ، ويتجه الى
وسط المدينة ، يجوب شوارعها المظلمة
للساكنة ، وهو يبكي على القاهرة
الموحشة ، التي كانت تزدهر بأضواء
الفنون ، وقد تحولت الى أنقاض .

ورأى عدد آخر انه ما دامت كلماتهم
لا تزال تجد طريقها للنشر ، فليس
من الصواب ولا من الحكمة أن تتسرب
الىهم - الىهم - على ضآلتها - لليهين

الكتيبات التي حقتها الشعر الحر
منذ الاربعينات ، ثم اقتربه من لغة
الحياة ، وتعبيره لخلق عن الواقع .

ووجدت الاتجاهات الشكلية الدارجة
في الابداع والنفذ ، فرصة لتعبير
عن عزلتها ، وعن عدايتها للاثمان ،
ومناقضتها للعصر ، ملتففة مع
الفكر الاقطاعي الرأسمالي ، السلفي ،
الذى اطلق العنان ، مع سياسة
الانفتاح الاقتصادي ، لنزعات الفرد
وحوافره ، من داخل مصر وخارجها ،
وعدم المبالاة بمصلحة المجتمع .

ولم يكن غريبا أن يتردى في سوق
الكتابة مستوى الابداع بما يقتاسب
ويثبت في آن واحد استشرى طبقة
الطفيليين التي قامت على نهب الشعب
وانقلاب موازين القوى الاجتماعية -
فيها ، واتساع الهوة بين الاغنياء
والفقراء ، وسائر أشكال القهر .

والحقيقة والتاريخ لا يد من
القول انه تحت تأثير الخلافات الفكرية
التي أسفرت عن وجهها القبيح ،
ألقي عدد من الكتاب أسلحتهم ورحل
المعركة دائرة . ومنهم من انضم الى
معسكر اليمين لكي يضمّن لنفسه
حضورا دائما ، يميز الحصول عليه في
وجود اليسار المثقف ، حين يقاح له
أن يوجد ، أو انضم الى هذا
المعسكر بدافع اليأس الذى قد يدفع
الى الموت أو الانتحار .

وأثر عدد من الكتاب الخروج من
مصر ، إما باشخاصهم أو بآلاتهم .

وحده ، يفرز فكره المتخلف المعسادي
للقليم المتقادمة ، بكل ما يفضي اليه
هذا الفكر من زيادة القسوت ، وقطع
الطريق على الاحتمادات الادبية
الجديدة ، وافتقار الرؤية النظرية
المستبصرة ، والوعى الكلى بالحقائق
الموضوعية .

لهذا يقسع علينا ، نحن المثين
عاصرنا الحديثة - محنة السقوط من
الاحلام الكبيرة الى الخفيات الكيرة
ان نعيد بناء جيلنا الثقافية من
جديد في ضوء المتغيرات التي حدثت ،
واعادة الشرعية الى الكتابة الواعية
اللتزمة ، في تجاربها الفنية المتطورة
والى الكتاب المعبرين عن هموم المجتمع
وقضايا الانسان .

وقد كان هذا الموقف ممكنا في بعض
الاحيان ، رغم ما كان يراه اليسار
ويمينه - ولعله يكون على حق - من
أن التعامل مع أجهزة الدولة الثقافية
في هذه المرحلة لا معنى له الا تكريس
لتجاهاتها الرجعية .

ومن يراجع تاريخ الظاهرة الثقافية
في مصر ، في فترة الانكاس هذه ،

حجازى يرفض الجائزة

حسن حسن

يتنعم بمقدرة خاصة تميزه عن باقى فنانى الكاريكاتير ، واعنى مقدرة على القصة الدرامى بالكاريكاتير ، فالى جانب أعماله المفردة التى لا تحصى تقسم قصصه الكاريكاتورية الطويلة بعملية رصد درامى وتسجيل فنى أكثر شهولا واعم نظرة لكل تلك الصراعات والتحولات التى تجرى فى عمق مجتمعنا المعزى ، وعلى مدى أكثر من عقدين .

ولقد اضاف حجازى بقصصه الكاريكاتورية الطويلة فاعلية جديدة لفن الكاريكاتير الهادف الى التغيير الاجتماعى ، فمن خلال تلك المقدرة على ابتكار شخصيات كاريكاتورية درامية ذات قدرات ايحائية عالية وامكانيات لتقديم الحدث الاجتماعى من داخله نفدا لاذعا وبتعبير تمكمنى من ، استطاع حجازى أن يؤكد على قيم وطنية وحضارية بناءة مثل الانتماء

لم يكن رفض فنان الكاريكاتير حجازى استلام جائزة جمعية على ومصطفى أمين بمفاجأة لمن يعرفون طرفا من تاريخ ذلك الفنان الذى ينطلق من موقف وطنى اجتماعى وفنى ثابت واصيل ، فعلى مدى ثلاثين عاما من العمل بالصحافة ترسخ لدى المتابعين التزام حجازى للحاد بقضايا ومومنا وطنه ومواطنيه . . التزام يسمو فوق مزايايدات الجوائز - العطايا التى تمنحها أو تمنعها جهات ليست فوق مستوى الشبهات ، معتصما بذلك الرصيد الضخم من حب جماهير القراء له وارتباطهم الفكرى والوجدانى بخطوطه وكتلته .

واذا كانت صحافة الكاريكاتير فى مصر تنفخر باسماء كثيرة مثل بهجت وجاهين واللبثى واللباد وعبد السميع وغيرهم ، فان سجل الفخر هذا يحوى مكانا بارزا ومضيئا لحجازى الذى

شريحة بيروقراطية عاطلة ومستغلة، بل تحدّوا طبقيا تماما وصعدوا نهائيا الى قمة السلطات السياسية في المجتمع. والقصة عبارة عن حوار مطول بين وزير الاقتصاد الوطني المقيم بالخارج دائما من أجل جلب المزيد من القروض الاجنبية، وبين سكرتير الحكومة المسئول عن ادارة شؤون البلاد. . . والحوار يستهدف بحث افضل السبل (الاعلامية والغنائية) لزيادة الانتاج الترفيهي في مجتمع القهى والتلفزيون .

ويتجاوز التشابه بين تنابله خرفان مطلع السبعينيات وتنابله حكومة نهارة الثمانينيات مجرد التماثل النمطي والسمات العقلية، من جسد بدين قصير وعيون واسعة مستديرة وبلادة عقلية ونفسية واضحة، فتنبأله حجازي نموذج للشخصيات الانانية التي لا ترى أبعد من مصالحها الشخصية والطبقية المحدودة، والتي تسعى الى اللعب من المتع الحسية بغير حدود، والتي تنمو بالنبعية الكاملة للاحتكار العالمي متطابقة مع مخططاته لنهب ثروات الشعوب. . . وهي نماذج تتحرك وفق استراتيجية ثابتة تهدف الى شل ارادة الشعوب وسلبها وعيها الوطني ولطبقى بالعمل على محورين متوازيين ومتكاملين أولهما بوليسى وثانيهما اعلامى. . . ومن هنا كان تزامن حركات القمع البوليسية مع حملات الدعاية والاعلان المركزة طبيعيا في كل قصص القنابله .

لهوموم الوطن والارتباط بقضاياهم، والوعى بطبيعة الصراعات الطبقية والقومية والدولية، ورفض القيسم الانتهازية والاستهلاكية، وفضح السلوكيات التسلطية، ومقاومة الزيف والتزيير في كل مناحى حياتنا المعاصرة سياسية كانت أم اعلامية.

وكان ابتكار حجازي لشخصية **تنابله الصبيان** على صفحات مجلة سهمر للاطفال في نهاية الستينات تعبيرا واضحا عن اكنمال وعى الفنان النقدي بتناقضات تجربة للتنمية الاجتماعية في العهد الناصري، ورفضه الفاعل لتلك النماذج الانتهازية التي أفرزتها، والتي اختارت طوعية أن تحيا على هامش مجتمع للعمل وأن تنعم - مع ذلك - بنتائج عمل الصاملين، مستخدمة في ذلك أساليب الخداع والقمع الطبقيين .

ومع مطلع السبعينيات كان ادراك الفنان الحدسي لتلك التفسيرات التي تحدث في صلب البنيان الاجتماعي، فكان تطويره لشخصية **تنابله** في عدد من مسلسلات الكاريكاتير بنفس المجلة مثل مسلسل **تنابله الخرفان** والقرية الآمنة .

وبعد توقف سنوات طويلة، يعود حجازي هوايته في القصص بالكاريكاتير على صفحات **الاهالي**، وفي عددها رقم ٢٩٣ وتحت عنوان « **تحريك العقل** » كانت قصة **تنابله الجدد**، وتنبأله نهاية الثمانينيات لم يعودوا مجرد

لقد أدرك حجازى حقيقة ما يتمتع به فن الكاريكاتير من مصداقية لدى الشعب المصرى ذى التكوين العاطفى اليسال الى الفكاهة الحزينة والمرح الاسود... وكان جهاده من اجل بلورة وصياغة المفهوم الشعبى البكر فى خط بسيط ولون قائل وكلمات موجزة ، تسخر من كل شىء - حتى من الذات - وتهدف الى نشر مزيد من النور ودفع عملية التقدم الاجتماعى خطوة نحو الامام ، فاذا اضفنا الى تلك الاستعدادات التراثية للفكاهة

السوداء عند المواطن المصرى ، نتلمس وعى الفنان بحجم المسألة التى يكابدها انسان هذا الوطن ، لندركنا ما فى القلب من غناء •

تحية متجددة الى القابضين على جمر كلماتهم وخطوطهم بارادة لا تلين ووعى لا ينهزم • تحية لهم فوق الجوائز والعطايا ، تصدر من قلوب الملايين لن دعم صمود القلب للظلم •

والف سلام يا حجازى •

قراءة في كتاب مهدي عامل في الدولة الطائفية أيمن حمودة

« لقد نضج منطق الفكر الطائفي في أصول
الحرب الأهلية ، ووجد في مشروع الفاشية
الطائفية اكتماله ، لذا وجب نقضه لنفسه
جذريا ، دون بهاون أو تسامح . ونقضه
لا يكون بتفخيذه ، أو بالعودة به إلى ما قبل
طوره اكتماله . يكون بطرح نقضه المباشر
اندى هو نقض الفكر البرجوازي . لا نقض
لهذا الفكر من داخله . . نقض هذا الفكر
فكر آخر غيره ، لا شكل آخر منه . ونقضه
هو ، بالتحديد ، الفكر اليساري ، أمضى فكر
الطبقة العاملة . »



مهدي عامل

(دار الفارابي - بيروت - ١٩٨٦)

في هذا الكتاب ، يناقش مهدي عامل
موضوع الطائفية وأزمة النظام السياسي
في لبنان ، من موقع يختلف عن الذي
عالج منه الموضوع نفسه ، في دراستين
سابقتين له * .

* ١ - « النظرية في الممارسة السياسية - بحث في أسباب الحرب الأهلية في لبنان » -

دار الفارابي - بيروت - ١٩٨٠ .

٢ - « مدخل إلى نقض الفكر الطائفي » - مركز الأبحاث الفلسطينية - بيروت -

١٩٨٠ - دار الفارابي - بيروت - ١٩٨٤

فذلك ضربة قاتلة • يقدم لك منطلقات فكره بداهات ، فيشل فيك قدرة العقل على النقد ، فتنزلق الى مواقفه •

من موقع الفكر الماركسي ، وفي عملية لتفاج معرفته ، يميز المؤلف بين نقدين : الاول ، ضد الفكر البرجوازي المسيطر في أشكاله الطائفية المتنوعة والثاني ، ضد انزلاقات الماركسي الى مواقع فكر الخصم ، في شكله الطائفي •

بينهما حرب ، ولاعادة التوازن الى سابق عهده ، يجب العودة بالنظام السياسي الى « ما قبل الحرب » ، فهذا النظام دائم بديمومة الطوائف ، ولكي يتأبد ، يجب أن تتأبد دولته ، الدولة الطائفية • فاما تأبيد النظام ، واما تفجيره ، في مجتمعات طائفية - كاثنونات - متعددة ، مستقلة ، لها حكم ذاتي ••

اما ان يكون الماضي نمونجا للمستقبل ، وتقوم الدولة « الحديثة » كما كانت قبل الحرب الاهلية ، واما ان تعلن الطوائف التبعيئة العامة ، للذهاب بالمشروع الفاشي الطائفي الى حدوده القصوى ••• الدولة العنصرية اي ، الدولة المركزية الفاشية ، دولة للطائفة الواحدة ، بالغاء الطوائف الاخرى « الغاء مؤسسيا سياسيا ، ولذا امكن ، جسديا ايضا » •

هذا المنطق الطائفي لا يخص طائفة بعينها ، بل هو يخص الطوائف كلها ، وهو حاضر في ممارساتها كلها •

لا وجود للانتاج المادي ، ولا علاقاته ، لا وجود للطبقات الاجتماعية ولا للصراع بينها ، ولا وجود لعلائف التبعيئة بالامبريالية ، ولا لحركة التحرر منها ، ولا وجود حتى للصراع الكوني بين الرأسمالية والاشتراكية فهذا البلد « الفريد » من خارج الكون • الوجود كله للطوائف •

هكذا تتم تبسرة البرجوازية المسيطرة ، والنظام السياسي لدولتها

يبدأ النقد ، باسقاط الحصانة عن النص المنقود ، ووضعه في موقعه ، موقع الممارسة السياسية والايدولوجية في حقل الصراع الطبقي المحتدم في الحرب الاهلية •

« للمسياسي هو الحقيقي ••
والسياسي هذا ، بوضوح كلي ، هو الكسان في هذا السؤال : اتغير للنظام السياسي الطائفي القائم ، أم تتأيد له ؟ انه صراع طبقي بين طين ، او جوابين »

ماذا يقول الفكر الطائفي :

لبنان ، بلد فريد في نوعه ، تعيش فيه طوائف متشاركة ، هذه الطوائف هي كيانات مستقلة قائمة بذاتها ، مستمرة الى الابد • وجودها مسابق على وجود الاشكال السياسية ، وعلى وجود الدولة • علاقة الفرد بالدولة تهر عبر طائفته •

الدولة فوق الطوائف ، تمثل رغباتها ، وتحكم بينها ، اذا ضعفت الدولة ، أختل توازن الطوائف ، وقامت

الطائفية ، وجميع القوى الفاشسية
الطائفية التي فجرت الحرب الاهلية ،
في محاولتها انتقاذ هذا النظام ،
وهذه الدولة .. التي أثبتت فصول
الحرب انها لم تعد قادرة على
الحياة .

اذلك ، يصيغ كافة ايديولوجي
البرجوازية ، في صوت واحد ، وبموقف
سياسي واحد : « يجب دعم الدولة ،
وبناء المركز ، وتقوية الجيش » .
كان هذا النظام ، لاعلاقة له بهذه
الحرب ، التي انهارت فيها تلك
الدولة ! .

وماذا يقول التحليل الماركسي :

يبدأ مهدي عامل ، برد المسألة
الطائفية - كأي ظاهرة اجتماعية -
الى قاعدتها المادية في البنية
الاجتماعية الحاضرة ، لا الى قاعدة
مادية لبنية اجتماعية سابقة . ذلك
يعني ، رد « للطائفية » كظاهرة ، الى
بنية علاقات الانتاج الخاصة بالبنية
الاجتماعية اللبنانية الراهنة ، وهي
التي يحددها ، كبنية علاقات انتاج
كولونيالية * .

من اقامة هذه العلاقة المادية بين
الظاهرة وبنية علاقات الانتاج ، يبدأ
التحليل المادي .

واذا كان نمط الانتاج هو القاعدة
المادية التي يقوم عليها كامل البناء
الاجتماعي ، فان العلاقة بين «الطائفية»
ونمط الانتاج ، ليست علاقة مباشرة
بل ، هي تمر عبر تحددها بالسياسي ،
الذي هو الصراع الطبقي الخاص ببنية
اجتماعية محددة ، يسيطر فيها نمط
انتاج محدد .

المسألة الطائفية ، هي اذن ، مسألة
سياسية ، وليست مسألة اقتصادية
الذالك ، يقوم المؤلف بـ :

١ - تحديد هذه المسألة ، في واقعها
الحاضر ، كمسألة سياسية .

٢ - ربط هذه المسألة ، بالتالي ،
بالنظام السياسي لسيطرة البرجوازية
الكولونيالية اللبنانية * .

٣ - ردها الى بنية علاقات الانتاج
الكولونيالية المسيطرة في البنية
الاجتماعية اللبنانية الراهنة .

ويعرف الطائفية ، بانها الشكل
التاريخي المحدد للنظام السياسي ،
انذى فيه تمارس البرجوازية
الكولونيالية اللبنانية سيطرتها
الطبقية في اطار علاقة التبعية البنيوية
بالامبريالية * .

* لمزيد من الايضاح ، حول « نمط الانتاج الكولونيالي » ، وآلية بطوره في المجتمعات
العربية ، بإمكان القارئ ، ان أراد ، العودة الى كتاب مهدي عامل : مقدمات
نظرية لدراسة اثر الفكر الاشتراكي في حركة النحر الوطني ١ - في التناقض ٢ -
في نمط الانتاج الكولونيالي . داه الغرابي - بيروت - الطبعة الرابعة ١٩٨٥ .

المسيطرة ، وفي تأمين التحقق الآلى
لإعادة انتاج علاقات الانتاج الرأسمالية
القائمة ، في اطار علاقة التبعية
البنوية بالامبريالية .

وهذا الشكل الطائفي لهذه الدولة ،
هو الذى يسمح للبرجوازية بالتحكم
في مجرى الصراع الطبقي ، ففى علاقة
التبيل الطائفي هذه ، تبقى الطبقات
الكاسحة في علاقة تبعية طبقية
بتمثيلها الطائفيين من البرجوازية
(من زعماء تقليديين ، وغير تقليديين)
وتظل أسيرة هذه الصلابة ، فتفقد
فيها وجودها السياسى كقوة مستقلة ،
هو قوتها الطبقية المناهضة للبرجوازية
وتكتسب وجودا آخر ، هو وجودها
كطوائف .

« ان هذا الشكل التاريخى المحدد
من وجود الطبقات الكادحة كطوائف ،
في حركة الصراع الطبقي نفسه الذى
تتحكم به البرجوازية عبر تمثيلها
الطائفي لتقيضها الطبقي ، هو الذى
يؤمن للبرجوازية المسيطرة ديمومة
السيطرة الطبقية ، عبر تاهينه ديمومة
النجد لنظامها الطائفي الذى هو هو
نظام سيطرتها الطبقية . من هنا
يمكن القول ، بدقة ، ان الشكل
الطائفي لدولة البرجوازية اللبنانية
أساسى لوجودها كدولة طبقية
برجوازية » .

العله ، ان ، ليست في طائفة دون
غيرها ، لان هذا القول يتضمن عنصرية
طائفية كالعنصرية الصهيونية . العلة
مى في وجود هذا النظام السياسى

ويعرف الطائفية ، بأنها علاقة
سياسية ، من التبعية الطبقية ، تربط
الطبقات الكادحة بالبرجوازية ، ربطا
طائفيًا . هى ، ان ، علاقة يحددها
صراع طبقي خاص ببنية اجتماعية
معينة في شروط تاريخية محددة .

وإذا كانت « الطائفية » ، هى ،
نظام سياسى لسيطرة البرجوازية
الكلونيالية اللبنانية ، فمن البديهي
أن ترتبط ببنط الانتاج الرأسمالى ،
وليس بانبط لنتاج سابقة عليه ،
كالقطاعى أو الآسيوى مثلا . ويكون
تاريخها هو تاريخ هذا النظام السياسى
البرجوازى (حتى لو ظهرت في بنى
اجتماعية سابقة) .

وإذا كان الانتخاب الفرنسى هو الذى
أرسى القاعدة الطائفية لهذا النظام
السياسى بدستور عام ١٩٢٦ ، فان
البرجوازية اللبنانية هى التى استكملت
بناؤه ، بإقامة مؤسسات الطوائف ،
كمؤسسات سياسية ، لها استقلالها
الذاتى المحكوم بانظمتها الخاصة ، في
ارتباطها التبعية بالدولة (على الأقل
منذ عام ١٩٤٣ عام الاستقلال ، حتى
عام ١٩٦٧ . تاريخ تأسيس المجلس
الشيعى الأعلى) . هذه العلاقة بالدولة
تؤكد الطابع السياسى لهذه المؤسسات
الطائفية ، كمؤسسات دولة . والوجود
المؤسسى للطوائف ، هو وليد هذا
النظام السياسى البرجوازى .

هذا الشكل الطائفي للدولة اللبنانية
كدولة برجوازية ، هو شكل ضرورى
لقبام الدولة بوظيفتها الطبقية في
حمية مصالح الطبقة البرجوازية

من انظمة الرجعية العربية ، جرى تمويل حزب الكتائب وتمويل مشروعه الفاشي الطائفي » .

الم تظهر وحدة الطليقة البرجوازية المسيطرة ، عندما انتخب جميع ممثلها في مجلس النواب ، زعيم حزب الكتائب امين الجميل لرئاسة للجمهورية ؟

الم يصوتوا كلهم (باستثناء واحد او اثنين) على معاهدة ١٧ مايو ، معاهدة الصلح مع الدولة الصهيونية ؟

« خلاصة القول هي ان النطق الذي يحكم ممارسة العداء لهيمنة الفاشية الطائفية هو هو المنطق الذي يفتتح في التسايرخ افق التفسير الديمقراطي الوطني ، ويوضح كلى نقول ان اسقاط نظام هذه الهيمنة ليس اسقاطا لتسايرخ الحلول الطائفية الاخرى جميعا وحسب ، بل هو ، بالدرجة الاولى ، اسقاطا لنظام هيمنة الطغمة المالكية نفسه . هذا هو ، بالضبط ، جديد المرحلة التاريخية الراهنة . وجنيدنا ايضا ان لبنان الذي قادته البرجوازية ، بقيادة الطغمة المالكية ، الى خراب ، لن ينهض الا على انقاض نظامها الديساي الطائفي ، موحدا ضده وضدها ، بمساواة وطنية ضد الفساد الاضلال الاسرائيلي وضد الغزو الامبريالي . لقد فشلت البرجوازية في بناء الوطن وفي توجيده » .

نفسه وفي وجود دولته الطائفية . هذا النظام الذي يسمح باعادة التناج الطوائف كمؤسسات سياسية تابعة للدولة ، لتأمين تجدد السيطرة الطبقية للطبقة البرجوازية المسيطرة وطغمتها المالية .

ان بناء الدولة الديمقراطية العلمانية لا يلغى الطوائف بالمفهوم الحديث ، بل يلغىها بالمفهوم السياسي . يلغى وجودها كمؤسسات سياسية . وهذا بالضبط ، ما تحشاه البرجوازية .

من هنا ، يمكن القول ، بأن المشروع للكتائبي لا يحدد بنسبته الى طائفة معينة ، بل الى النظام الطائفي ، نظام سيطرة البرجوازية . هذا النظام ، الذي أخذت العوائق المادية تعترض آلية تجده ، بتكون الطبقات الكاذبة كقوى سياسية مستقلة ، تتمحور حول الطبقة العاملة بقيادة حزبها للطائفي ، في تحالف طبقي وطني ثوري ، يناهض للبرجوازية ، ونهجه الفاشي ونظامها الطائفي .

لقد جسد المشروع للكتائبي نهج البرجوازية ، وبالاخص الطغمة المالكية في محاولتها ليجاد حل جذري لازمة سيطرتها ، حل تفرضه بالعنف الفاشي « بدعم مباشر ومنظم ، متعدد الوجة ، من سلطة الدولة ، ومن جميع اطراف البرجوازية ، بما فيها الاطراف الاسلامية ، في اختلاف مذاهبها ، وبدعم

الحقيقة والوهم في الحركة الإسلامية المعاصرة

محمد موسى

رائعة عن العدالة والمساواة وضمان
الحريات ، بينما تعاني شعوب هذه
الدول من نقيض كل هذه المبادئ .

ويعتبر الكاتب انتشار الجماعات
الإسلامية دليلاً على نقص الوعي
الجماهيري والغياب الطويل للديمقراطية
تماماً مثلما انتشرت الفنون والثقافة
الهائبة في السينما والغناء والمرح
وغيرها في نفس الفترة .

البنزو - اسلام

بعد ظهور البنزول بوفرة في بعض
الدول الإسلامية ، انتشر نوع من
الاسلام يسمى الكاتب البنزو - اسلام
يعتمد على الشكليات والطقوس ،
ليشغل الجماهير من قضاياها الحقيقية :
العدالة ، والمساواة والحرية ، ويرسخ
أقدام القلة المسيطرة ، التي تتخالف
مع الدول الرأسمالية المستوردة للبنزول
وتسعى هذه القلة لأختلاق مجر ديني
لسيطرتها وسياساتها وتحالفها مع
الاستعمار الجديد ، فتصور - باسم

ما زال النقاش حول شعار الحل
الإسلامي محتجماً ، وتجيء كتابات د.
فؤاد زكريا في مقدمة الاسهامات النقدية
الجادة لهذا الشعار ، وفي مجموعة
مقالات له بعنوان « الحقيقة والوهم
في الحركة الإسلامية المعاصرة »
ينزع الكاتب الاقنعة المقدسة عن هذا
الشعار ، لتتضح لنا بعض الدوافع
الحقيقية غير المقدسة وراءه ، تلك التي
تحاول ستر الاستغلال ، وأطالة أمد
التخلف والظلم على للشعوب ، وفي هذه
المرّة باسم الدين .

يبدأ الكاتب باستعراض فكرة
تطبيق الشريعة الإسلامية من إيران
إلى باكستان والسودان ، وهي النماذج
الأمثلة لتطبيق هذا الشعار ، ويتضح
فيها أن النص الديني يجري
استخدامه كأساس عاطفي لكسب
الجماهير وخداعهم بنهاية المطاف ،
ويؤكد أن النصوص ليست هي
الفيصل في إقامة مجتمع الفضيلة
والعدل ، فالغالبية الساحقة من
دساتير العالم الثالث تمثلت في نصوص

الدين - إن العالم منقسم الى مؤيدين وكفار ، وفي القسم الاول يقع العالم الرأسمالي لانهم أهل كتاب ، ويقتصر القسم الثاني على الاتحاد السوفيتي والدول الاشتراكية ، والهدف الحقيقي من الهجوم على الكتلة الشرقية ليس سوى العداء الذي يكرهه أصحاب هذه الدعوى للاشتراكية والمهدالة الاجتماعية .

ويسوق د . فؤاد زكريا الادلة على وهم القول باضطهاد الحركة الاسلامية على أيدي ثورة يوليو ، وبأن التطرف الديني جاء نتيجة القمع والمسخن الذي تعرض له أفراد هذه الحركة ، فالجماعات الاسلامية ترتبط دائما بين ذواتها وبين الاسلام ، وترى أن العنف الذي عولمت به دليل على موقف معاد من الثورة تجاه الاسلام ، وهذا الزعم باطل حيث لا يمكن حصر الاسلام في هذه الجماعة أو تلك . والدليل الحاسم على بطلان هذا الاستنتاج هو أن جميع صدامات الثورة مع الجماعات الاسلامية كانت كلها سياسية وليست دينية أو عقائدية ، أي أنه كان صراعا للقوى وليس صراعا بين الافكار الدينية وغير الدينية ، ولم تنشب طوال فترة الثورة معركة واحدة حول أحد عناصر العقيدة الاسلامية . وفي هذا تختلف للثورة عن الثورات العلمانية الصريحة التي هاجمت المؤسسات الدينية مثل ثورة أتاتورك في تركيا ، وعلى العكس من ذلك يمكن القول أن الاهتمام بالمسائل الدينية خلال فترة حكم ثورة

يوليو يفوق كل ما كان موجودا خلال فترة حكم الاحزاب من ١٩١٩ الى ١٩٥٢ ، فامتسع نطاق الاعلام الديني ، وازدادت كثافة المقررات الدينية في التعليم وتضاعفت اعداد المساجد .

كما يرفض الكاتب ما أجمع عليه مجموع الباحثين من أن هزيمة ١٩٦٧ أسهمت في تصاعد التيار الديني باعتباره رد فعل عليها وطريقا للخلاص في اتجاه السماء بعد أن سدت ابواب الارض ، والدليل على ذلك خروج مظاهرات شعبية ضخمة في ١٩٦٨ تتمتع بمعركة النصار ، وتطالب بالديمقراطية وتحسين احوال المعيشة ولم يكن من مطالبها تطبيق الشريعة ، وهكذا كان رد الفعل الحقيقي علمانيا وليس دينيا . ولم تبدأ الجماعات الدينية في الانتشار بشكل واسع الا بعد حرب ١٩٧٣ التي أزلت قشرة الهزيمة بينما تغلغل جوهرها في نفوس الناس وعقولهم ، وساعد على ذلك اللا ديمقراطية التي اعتادها الناس زمنا طويلا بأن يسمحوا ويطيعوا ، ويتركوا غيرهم يفكرون لهم ، واكتسبت عقولهم خاصية مبدأ السمع والطاعة ، وبالتالي تهيأوا لتلقى الأوامر ممن ينسبونهم الى الوحي الالهي بدلا من حاكم هو في نهاية المطاف ، انسان وخطيء أحيانا ويصيب أحيانا ، وأصبح في إمكان أبسط داعية أن يخطب في الناس بصوت حماسي وعبارات طنانة فارغة لكي يلتفت حوله عشرات الألوف .

تعاليم الاسلام ، أو لتبديد الثروات
الطائلة في ترف استهلاكى مفرط في
هذه البلاد .

حتمية الحوار العلمى

يرى د. مؤاد زكريا أن رد الفعل
إزاء نمو الحركة الاسلامية المعاصرة
أفقر دائما الى المناقشة العلمية ، فهو
يتراوح بين الاستهانة بأهميتها وبين
التضخيم الشديد والتحذير من الخطر
الذى سينقض علينا . والمواجهة
لهذا التيار لن تتجح فيها أبدا وزارة
الدائنية ، ولن تجدى اذا استخدم فيها
العنف الظالم أو التذليل المفرط ، بل
من الضروري أن تقسم بالحسوار
الديمقراطى طويل النفس . ويقدم
الكاتب سببين هامين لضرورة الحوار:
(الأول : أن أعدادا غفيرة من الجماهير
حسنة النية أصبحت تؤمن بهذه الدعوى
رغم افتقارها للثقافة العميقة ،
واقتصارها على وجهة نظر واحدة يتم
تقديمها بطريقة لا تدع مجالا للشك
في صحتها ، وهنا يتبرز الحاجة لعرض
وجهة النظر المخالفة لفتح آفاقا
جديدة للتفكير .

الثانى : أنه طوال أربعة عقود
مضت زادت حدة الانقسام بين
الجماعات الاسلامية والعلمانيين ، ورغم
ذلك لم يحدث أى حوار حقيقى بينهما
بينما سار كل طرف في طريقه مستقلا
مخاطبا أنصاره « وحدهم » خطبا
داخليا ، ينتقد فيه خصمه من وجهة
نظر خاصة إمام جماهيره الخاصة بلا
محاولة للاقترب .

وفي نفس الوقت الذى تمهيا فيه
المناخ الاجتماعى لاستقبال هذه الدعوى
تلقى أصحابها دعما وتشجيعا ماديا
من الداخل والخارج ، فقد تغاضت
الدولة عن نشاط الجماعات الدينية ،
بل ساعدت في تحريب مئات منهم ،
وكان التصور هو أن انضمام الشباب
لهذه الحركات ليس خطيرا ، وهو أهون
بكثير من الانضمام للتيارات اليسارية
التي اشتدت ساعدها من الفترة ١٩٦٨
الى ١٩٧٣ ، ولكن الزمام أفلت من يد
الحكومة ، وسرعان ما تحولت
الجماعات الاسلامية الى المعمل
لحسابها الخاص .

أما الوجه الآخر للدعم فكان من
الخارج ، فليس مصاحفة على الإطلاق
أن الفترة التي انطلقت فيها الجماعات
الاسلامية هي نفس الفترة التي اتسع
فيها نطاق النفوذ النفطى في مصر ،
ويكاد يوجد تشابه كامل بين شكل
الدعوى الاسلامية بين هذه الجماعات
وذلك المنتشرة في بعض البلاد العربية
التي ترفع راية الاسلام ، حيث تتكاثر
الجهود لتجنب الإشارة الى تعاليم
الاسلام المتعلقة بالعدل والمساواة ،
أو التي تنهى باكتناز الثروة وتدعو
الى البسر بالفسعفاء والفقراء ،
وتركز الدعوى على جوانب شكلية ،
لا تغير في حياة الإنسان شريفا .
وأدعش أن الجماعات الاسلامية
بتقدمها تهاجم المجتمعات التي لا تطبق
شرع الله ، تمتنع تماما عن إبداء أى
نقد للطريقة التي تطبق بها الشريعة
في البلاد البترولية رغم تعارضها مع

أما عن السؤال الثاني : كيف نطبق الشريعة ، فإن كثيراً من العقلاء يفهمون أن الشريعة أوسع مدى من موضوع الحدود التي تمثل جانبها السلبى فقط وهو المقاصب ، كما أن مشكلات أن مجتمع لا تنحصر في آثام السرقة والتهرب والزنا ، فلا يكفي لإصلاح المجتمع أن نستأصلها ، وبحل المشكلة

الاقتصادية مثلا يمكن في زيادة الإنتاج وعادلة التوزيع وترشيده الاستهلاك ، وربما يردد بعض دعاة الشريعة أن الحدود خطوة أولى نحو تطبيق شامل للشريعة ، وهذا بعيد عن الصواب ، لأن أى نظام سياسى يستطيع أن يلهم الناس سنوات طويلة بالأيديئ المتطوعة والظهور المجسودة دون أن يتجاوز هذا المدى خطوة واحدة نحو الإصلاح الحقيقى الشامل .



وهكذا يأتى كتاب د. فؤاد زكريا ليؤكد أهمية الحوار العلمى ، الذى نطبقه في فوضى الاحاديث أحادية الاتجاه ، وهى الطريقة الوحيدة التى يعندها السلفيون للحوار . وبإسفل مزيدا من الاشواق لتساع جاد يناقش هذا التيارات ، ويزيح جانباً ركام الفوضى الفكرية الذى يغرز في كل يوم اشكالا جديدة من الهوس والتعصب .

وفى محاولة من الكتاب لطرح نقاط أولية في هذا الحوار الضرورى ، يبدأ بتجنحية « الخوف وعدم الثقة » لأنه يرى فيهما العائق الأول أمام عمق اهتمام هذا الحوار على مدى ٤٠ عاما ، ثم يقدم سؤالين أساسيين تنطلق المناقشة العلمية للحركة الإسلامية من الاجابة عليهما :

الأول : لماذا الدعوة لتطبيق الشريعة؟
الثانى : كيف نطبق ؟

ويرفض د. فؤاد زكريا الرد الجاهز على السؤال الاول « لان الشريعة عند الله ، ولا وجه للمقارنة بينها وبين قانون يضعه البشر الضعفاء المؤقتون . . . الخ » ومشكلة هذا الرد أولا أن مبادئ الشريعة شديدة العمومية ، ينبغى معها بذل جهد كبير لحل تفاصيلها وترجمتها الى واقع ، وثانيا لأن تفسير وتطبيق النص يقوم به البشر الضعفاء المؤقتون ، وتدخل أهواؤهم ومصالحهم وتحيزاتهم في التفسير . ولا يمكن الاختيار الحقيقى اذن بين حكم الله وحكم الانسان ، وانما بين حكم بشرى يزعم أنه ناطق بلسان الوحي الالهى ، وحكم بشرى يعترف بأصله الانسانى .

المسرح التجارى :

النموذج بين الثبات والتغير

محمد السدرونى

ب (الخضوع) .. خضوع (المؤسسة المسرحية) للدولة التى هى (جهاز أو آلة) تقودها دائما الطبقة المسيطرة لتحقيق مصالحها العليا .

أى أن المسرح يقوم بالترويج لمبادئ وقيم الطبقة المسيطرة بحيث يتم اعداد الجماهير العريضة - التى شأحت العرض المسرحى - للخضوع لها بما يمكنها من تحقيق مصالحها فانبرجوازية الخائكمة (كمثال) تسعى الى تضليل وتشويه وعى العمال وتحاول أن تثبت لديهم قناعة خاصة قوامها أن جهاز دولتها يقوم برعاية مصالح جميع الطبقات .. ومن ثم يتحول التناقض الرئيسى بين العمال والبرجوازية الى تناقض ثانوى .. مما يمسوق عملية التغير الاجتماعى وهذا تحصل للبرجوازية على (الربح السادى) .

(المسرح التجارى) هو المسرح الذى يعتمد الى الاتجار بالفن .. وبالأحرى (مسرح الربح السادى) .. اذ يتم فيه (تسليع الفن) .. وقد شاع هذا المصطلح بين المثقفين ، وهم يتصدون به أبرز المنهات التى يختص بها (مسرح القطاع الخاص) التابع فى ملكيته وإدارته للأفراد عن مسرح القطاع العام التابع للدولة ، معبرين فى ذلك عن قناعة ترسخت لديهم ، اذ يعتقدون ببراءة الدولة من وصمة الاتجار بالفن وميلها الى اعتبار الفن (ربيها معنويا) أو (خبة ثقافية) تقدم الى الشعب مجانا أو تكاد تكون كذلك .

والحقيقة أن علامة الدولة بالمسرح .. وبالتحديد رعايتها له .. كانت ولا زالت - منذ عهد الخديوى اسماعيل الى الآن - مشروطة

٤ - مسرح القطاع العام - يبدأ يكشف عن وجهه التجارى بسفور شديد . . فقد ارتفعت أسعار تذكرة بما يكاد يقترب بها من أسعار تذكرة القطاع الخاص . . اذ بلغت أعلى تذكرة في مسرح الدولة (٢٠ جنيه) وفي القطاع الخاص (٣٠ جنيه) .

ظاهرة المسرح الخاص

يقول البعض بارتباط ظاهرة مسرح القطاع الخاص بكنيسة ١٩٦٧ ، اذ وقع الشعب في أزمة نفسية بات من الضروري تجاوزها . . فكان اللجوء الى (الجنس والدين) ، وكما انتشرت الجماعات الدينية ، انتشرت كذلك وسائل اللهو والعزبة ولم يكن المسرح سوى أحد أهم هذه الوسائل . . فجمهور شارع الهرم هم أنفسهم جمهور المسرح الخاص . . بل ان بعض راقصات شارع الهرم كن (مياتيم وفيفى عبده) أصبحن الآن من نجوم المسرح الخاص . وكانت سسيميامة الانفتاح الاقتصادي من العوامل الأساسية التي ساعدت على تحقيق وبصورة تلك الظاهرة . . اذ سمحت الشرائع الطفيلية الى سطح المجتمع تلك الشرائع التي سيطرت على جزء كبير من الثروة القومية ولأنها بلا قيم أو أهداف وطنية ، فقد أفسدت وحطمت كل ما مسته يداها .

ورغم صحة هذا التفسير إلا أن حقيقة الامر هي أن تلك الظاهرة تمتد تاريخها الى أكثر من (١١٧) عاما

لذا فالمشروع المسرحي . . دائماً مشروع تجارى - سياسى في جوهره - وبعبارة أخرى ، فإن التعارض بين الدولة والإيراد ليس تعارضاً حتمياً . فالأفراد يقيمون مشروعاتهم المسرحية بغرض (الربح المادى) والدولة تقيم مشروعاتها المسرحية بغرض (الربح المعنوى) والربحان يحتوى كل منهما بداخله على الآخر .

هذا فضلاً عن أن كلا القطاعين (العام والخاص) يسعيان (معاً) لتحقيق أهدافهما المشتركة . فالتنوع لنشاط الحركة المسرحية يمكنه ملاحظة الآتى :

١ - القطاعان (العام والخاص) يعتمدان على بعضهما في تبادل عناصر الانتاج المسرحي (المؤلفين - المخرجين - المؤلفين - الفنيين) .

٢ - القطاع الخاص . . يعتمد في عملية التسويق على القطاع العام . . وبمعنى آخر . . يضع الانتاج الخاص في حساباته ما سيحفظه جهاز التليفزيون عند شراء المسرحية - وفي هذه الحالة إلا تعد مسرحيات القطاع الخاص - عند عرضها في التليفزيون - تابعة للقطاع العام (١٩) . هذا فضلاً مما يعنيه هذا من دعم وتشجيع للدولة للقطاع الخاص .

٣ - مسرح القطاع الخاص - كما تراه الدولة يعد (مصحراً أساسياً من مصادر الدخل القومي) مثله في ذلك مثل المؤسسات الاقتصادية والتجارية والسباحية الأخرى التي تتكون منها موارد الدولة .

القرم) الذي تتبناه - باعتبارها المثال
لنوحيد لثمن التذكرة - وبعبارة أخرى
يضطر المسرح الى النزول لطلالب
وأذواق وأخلاق تلك الطبقات في
محاولة منه للبقاء والاستمرار . وكما
من فرقة تعثرت وحلت وأخرى اضطرت
الى التزوير التاريخي (أبو خليل القباني
تقدم مسرحية - عرابي باشا - عام
١٩٠٠ م وفيها يسخر من عرابي
ويحملة مسئولية سوء الاحوال) .
لدرجة أن احدى الفرق وهى فرقة
(الفردلحى) لجأت الى (اللورد كرومر)
طلبا للعون .

مسرح ثورة ١٩٥٢

منذ قيام الثورة حتى عام ١٩٥٩
قامت الفرق الخاصة الى جانب
المسرح القومى - مسرح الدولة الوحيد
آنذاك - بالدور الرئيسى فى تقديم
الكتائب الجدد الذين سموا فيما بعد
بكتائب مرحلة الستينات . وهى فرقة
المسرح الحر (قدمت الاعمال الاولى
لنعمان عاشور ورشاد رشدى وغيرهما
كما أن الثورة عقب قيامها مباشرة قامت
باسناد ادارة المسرح القومى الى (جورج
ابيض ويوسف وهبى) وهما من
اصحاب الفرق الخاصة وهن مخطفات
نظام ما قبل ١٩٥٢ م وسمحت لهما
بإعادة تقديم العروض المسرحية التى
سبق تقديمها قبل الثورة (١١٩) .
هذا وقد شملت الثورة بالسراية
والدعم جميع الفرق الخاصة الى جانب
مسرحها القومى .

هى عبر المسرح المصرى الحديث الذى
بدأ على يد (يعقوب صنوع) فى ١٨٧٠
الى الآن لم تنقطع مسيرته لحظة
واحدة وقد تراوح عطاؤه طوال هذه
الفترة بين الازدهار والتدهور . تبعا
للتغيرات الاقتصادية والاجتماعية
والسياسية المختلفة .

فترات الازدهار : هى الفترات
التاريخية التى شهدت بحثا ونهوضا
وطليا . إذ لم يتخلف (المسرح)
عن القيام بتجوره فى انجاز الهمام
التاريخية الى جانب تحالف (الحركة
الاشيوعية والبرجوازية ، الصاعدة)
الميلانى الى الاستقلال والاعتماد
فقد شهدت ثورة ١٩١٩ مثل هذا
التحالف . وفى هذه الفترة كان يوجد
مسرحيان : مسرح سيد درويش وبيديع
خوى وسيرم التونسى (الشعبي)
ومسرح جورج ابيض وهبى والريحانى
وقاطبة رشدى وعزيز عيىد . وهو
مسرح (برجوازى) . وقد قدم
هذان المسرحان عروضاً عديدة مشتركة

فترات التدهور : هى فترات
انحسار الثورة المصرية التى شهدت
سيطرة الطبقات الرجعية والشرائح
الطفيلية - التى خلقتها وتخلتها دائما
لانتكاسات التاريخية . إذ تنمو
الطفيلية فى ظل الالتزام الاقتصادية
والاجتماعية والسياسية الطاحنة ،
مستثمرة اياها - ولاتها فى مثل هذه
الأوضاع دائما ما تكون أكثر الطبقات
انتعاشا من الناحية الاقتصادية فانها
هى التى تفرض على المسرح (نموذج

والمتنوع للنشاط المسرحي آنذاك
يمكنه ملاحظة الآتي :

١ - تبادل عناصر الانتاج المسرحي
بين كلا القطاعين (العام والخاص) .

٢ - القطاعان في كثير من عروضهما
كانا يدعوان للثورة ويبران قيامها لذا
شبهتهما الثورة بالرعاية والدعم .
(لاحظ علاقة هذا بما يحدث الآن)
ومنذ عام ١٩٦٠ - ١٩٦١ تحول
كتاب المسرح الى نقد للثورة بعدما
ظهرت بين الثورة والمثقفين مجموعة من
القضايا الخلافية - كقضية الديمقراطية
والصراع الطبقي - وتبلورت الواقعية
الرمزية او الانساقراطية وغيرها من
الانجازات التاريخية والتراثية الخارجة
من اطار الواقعية الاجتماعية التي
تحطم مثل (عائلة الوغرى ، الفرافير ،
رحلة خارج السور ، بير السلم ، سكة
السلامة ، الفتى مهران .. الخ) .

في الوقت نفسه انشأت الثورة
(هيئة المسرح) عام ١٩٥٩ م
واسقطت الهيئة . ان تقييم العديد من
المسارح والفرق - التابعة للقطاع العام
٠٠ وحين احسبت الثورة ببوادر التحول
الجديد المعارض لها وليس المناقض
- فكتاب السيناريات لم يتناقضوا مع
الثورة تناقضا اساسيا وانما عارضوها
معارضة جزئية - تركتهم يصلون
ويجولون فوق خشبات المسرح ويعربون
عن آرائهم بحرية مزعومة لاستقطاب
المثقفين واستدراجهم الى حظيرة النظام .

وقد سمعت الثورة الى تحويل القاهرة
المسرحية الى مجرد واجهة حضارية
وبالاحرى الى رواج ثقافي (كمي) بلا
كيفية - كما يشهد بذلك انقطاع
الرحلة انفسهم (اويس عوض في
كتابه الثورة والادب) .

ومن ناحية اخرى ، انشأت الثورة
فرق التلفزيون المسرحية العشر .
تحت شعار (المسرح للشعب) عام
١٩٦٢ . وقامت هذه الفرق بتقديم
مسرحية للروايات التي كتبت مع مطلع
الثورة مثل (شيء في صدري ، الارض ،
الشوارع الخلفية ، بداية ونهاية ..)
وغیرها من الروايات التي تقوم بالاداءة
للاثورة - هذا في الوقت الذي كان فيه
كتاب هذه الروايات المسرحية يقدمون
اعمالهم (المسرحية) المعارضة (١٩٩)
ومن الجدير بالذكر هنا ٠٠ ان
التلفزيون استطاع استقطاب العديد
من فناني المسرح لما له من مميزات
عديدة تفوق كثيرا مميزات المسرح .
كما ان الاعمدة الاساسية التي قامت
عليها فرق مسرح التلفزيون تكونت
من نجوم فرقة (ساحة لقلبك) التي
كان شعارها (الضحك للضحك) وقد
رصد نقاد هذه الفترة بوادر ظهور
الكوميديا المبتذلة - الفارس - على
أيدي تلك الفرق . كما أنه قد تم
تشكيل مزاج أو ذوق وعي المتفرجين
في هذه الفترة .

بعد ذلك ادمجت فرق التلفزيون
العشر في فرقة واحدة (مسرح
التلفزيون) كما تم استبعاد الجمهور

لعبة شهر العسل) وهكذا ٠٠ وفيه تم تدريب مجموعة كبيرة من الفنانين على كيفية الاتجار بالن .

وقد ظل مسرح اسماعيل يس وفرقة (المسرح الحر) حتى منتصف الستينيات تقريباً بينما استمرت (فرقة الريحاني) وفي عام ١٩٦٧ انشق فؤاد المهندي عن المسرح الكوميدي - التابع للدولة - وكون فرقة (الفنانين المتحدين) وهذه انشقت عنها فرقة (المسرح الجديد) ثم ظهرت فرقة (الكوميدي المصرية) بشعبيتها ، الأولى لفؤاد المهندي وشويكار والثانية لمحمد عوض ٠٠ كما انقسمت (المتحدين) الى شعبتين ، الأولى على رأسها عادل إمام والثانية سمير صالح ٠ وكذلك ظهرت فرقة (ثلاثي أضواء المسرح - عمر الخيام المسرحية المنشققة عن فرقة الريحاني - فرقة أمين الهندي - المبدولين - مسرح نجم - محمد صبحي - سيد زيان - وأخيراً انشق سمير صالح عن فرقة المتحدين وكون (فرقة مصر المسرحية) - هذا غير الفرق الموسمية ٠٠)

وهكذا ٠٠ أنهى مسرح التلفزيون كما انتهت بعض فرق مسرح القطاع العام إلى ظهور فرق القطاع الخاص وتوالدهما من بعضها البعض .

فنتيجة لرعاية الدولة وتشجيعها للمسرح الخاص في مقابل أعمالها الشديدة لمسرح القطاع العام ، أدى بعضاني من الإعتلال والحصرائق

من العرض المسرحي فتم تلك القضاء على احتفالية العرض المسرحي الجماعي - النحى ٠٠ ليتلقى كل متفرج للعرض بمفرده من خلال (جهاز أو آلة) التلفزيون ، وتؤكد بذلك عزلة عن المتفرجين الآخرين ويخضع تماماً للمؤسسة الإعلامية - هذا في الوقت الذي كان فيه كتاب المسرح وعلى رأسهم يوسف إدريس يحاولون إيجاد صيغة مسرحية مصرية يحقق فيها المتفرجون ذاتهم التاريخية ٠٠ (هذا ما كان في سريرهم على الأقل) .

وفي عام ١٩٦٥م ٠٠ ألغت الدولة المسرح العالمي والمسرح الحديث ٠٠ كما انكش عدد المترددين على مسارح الدولة (بفعل تأثير فرق التلفزيون المسرحية) وظهرت بعض الفرق الخاصة الجديدة كفرقة تحية كاريوكا منذ ١٩٦٢ ٠٠ كما نشطت الرقابة ودأبت على مصادرة الأعمال المسرحية المعارضة وذلك منذ عام ١٩٦٧ كـ (المخططين والاستاذ وباب الفتوح والعرض الحالى ليخائيل رومان ٠٠)

وفي عام ١٩٧٢ ظهر مشروع (إنتاج التلفزيون المسرحي) وذلك (لتنشيط القطاع الخاص والتنسيق والتعاون الفني بينه وبين القطاع العام) وقدمت خلال هذا المشروع - المشترك - مجموعة من الأعمال المسرحية الهابطة والسفلة مثل (مين يتجوز مجنونة - أجازة من حياتي - صديقي للصل - عريس رقم ١٠٠ - خطوة في البندر -

لا بمقياس المثل العليا) ف (كل كاتب من كتاب الكوميديا لابد له من معيار في ذهنه) فأكبر تكشف عن الانحراف عن المركز يجب أن يكون هناك مركز ، وبعبارة أخرى يجب أن يكون هناك مقياس ثابت للشخصية والسلوك) هكذا يقول (ل. ج. بوتس) ، إذن على كاتب الكوميديا أن يقوم بتحديد (نموذج تقييم) - الاجتماعية - الذي يتبناه ، يمكن بالتالي عليه من تحديد مدى (الانحراف) في التصرف الانساني .

وإذا كان ما يقول به (بوتس) خاص بالكوميديا الرأفية إلا أنه قابل للتعميم على سائر الأعمال المسرحية الكوميكية بأنواعها المختلفة بما فيها (الفارس) ذاته .

وفي تصوري أن (نموذج القيم الاجتماعية) - الذي يتبناه الكاتب - يبدأ من الكتابة ذاتها وبالأحرى من نوع وشكل الكتابة المسرحية الكوميكية التي اختارها .

« فكتاب المسرح (الخاص) يقدمون (مسوداتهم) الى الممثلين الرئيسيين (النجوم) على أمل أن رغبتهم في الظهور في المسرحية هي التي ستعينهم على تمثيل تلك المسودات » ذلك لأن نجوم الكوميديا لا يلتزمون بالنص المكتوب فهم (يقللون من عنصر الخيال الى أدنى حد في عروضهم ، ذلك لان هؤلاء لا يعرضون سوى أنفسهم في الاساس » فبدلاً من أن يحاولوا خلق

والتعقيدات الروتينية وقلّة الميزانية بالإضافة الى الحصار الرقابي الصارم الذي دفع بالكثير من فناني المسرح الجاد الى الهجرة مما أدى الى خلق فراغ مسرحي كبير - لان الاجيال الجديدة من المسرحيين لم تكن قد تمرست بها فيه الكفاية ولم تكن لديها خبرة أو دراية كبيرة بالفن المسرحي - وكذلك لجوء الكتاب الباقين الى الاسطورة والرمز والتساريخ والمانتازيا - تحيلاً على الرقابة - كل هذا أدى الى هروب الجمهور من المسرح الجاد . وفي ظل المتغيرات التاريخية التي اجتاحت الواقع المصري في السبعينيات . وجد المسرح الخاص الفرصة سانحة أمامه لملء الفراغ - بلا منافس . وكانه كل شيء قد آمّ أعداده بإحكام شديد ، تحقيقاً لذلك الهدف .

جماليات المسرح الخاص (نموذج القيم)

من المعروف أن (الضحك هو إحدى الوسائل التي يلجأ اليها الكساتب الفكاهي للتأثير على الجمهور) وهذا التأثير يكتسب دلالاته الخاصة من تلك العلاقات التي تربط عناصر العمل الفني ببعضها البعض ، بوصفها تجسيدا (لرؤية) . أي أن التأثير الذي يربحوه للكاتب هو تحقيق لاستجابة مخطط لها . والكاتب (يحاول أن يعرض وجهة نظره الاجتماعية وأن يقيس التصرف الانساني الذي يعرضه بمقياس القواعد المرعية

والشهوات وما شابه ٠٠ ومثل هذا العالم يباح فيه للفرد أن يفعل أى شيء (التآمر ، الكذب ، الخداع ، الظلم ، الاستغلال ٠٠ الخ) لتحقيق الفرد لأهدافه الخاصة فقط ولو على حساب الآخرين هو ما يهم ٠

وغالبا ما يتم ذلك كله على المستوى (المكانى) فى (غرف الاستقبال) ، وكوميديا غرف الاستقبال غالبا ما تعيد التوكيد على القوانين الاجتماعية أو (نموذج القيم) الذى يتبناه جمهور المسرح (البرجوازى) ٠٠ فغرفة الاستقبال هى المنطقة الواقعة ما بين الغرف الداخلية ، السرية (كالنوم والمكتب ٠٠٠٠) والخارج (الشارع) ، أقيم فيها استقبال القادمين من الخارج ولأنها تدخل ضمن إطار أرض الأبرجوازية - لأنها جزء من البيت فان هؤلاء الغرباء غالبا قد وقعوا فى الفخ ، أو قد تم اصطيادهم من قبيل أهل البيت الذين لا يكفون عن التآمر وعقد الصفقات المربحة على حسابهم - أى الغرباء أو العكس أيضا ٠٠ على أن تنتصر البرجوازية فى النهاية ٠

كل ذلك يتم فى (زمن) متقطع ، شبه متجدد ، بطيء للغاية ٠٠ يحتل فيه (الحاضر) مساحة كبيرة - اذ يخرج الممثل (النجم) دائما من زمن المسرحية الى زمن المتفرج حين يقطع تطور الحدث ويتوجه بالكلام الى المتفرجين ، فهو هنا يعوق تقدم الزمن الدرامى ويقطعه بارتداده الى زمن المسرحية ثم بخروجه منه ثانية ٠٠

الوهم الذى يتمثل فى الشخصوس التى يمثلونها وفق تصور الكاتب المسرحى يصفون على الشخصوس الخيالية أو المخيلة واقع جانبيتهم (- مارتن اسلين - كما أن المتفرجين يرون فى الممثل (النجم) مثلهم الأعلى ٠٠ فهم لا يذهبون الى المسرح للفرجة على العرض المسرحى وإنما للفرجة على (النجم) ذلك الممثل الفرد الذى يلعب رغباتهم الدونية (فالجمهور يستغل سئار جماعية العرض المسرحى ولخفاء الفرد وسط المجموع - الصالة - فى تعجير تلك الرغبات بصوت مسموع غير محدد) ٠٠ وبمعنى آخر ينبوب صوت (النجم) عن أصوات المتفرجين فى المسرح الخاص فى الإعلان عن تلك الرغبات الدونية - حسن عطية ٠

ونتيجة لذلك (تتضخم ذاتية الممثل الفرد ويلقى الى الظل الممثلين الآخرين ليستحوذ هو بمفرده على (مساحات الضوء) فيغلب المنولوج الفردى على الحوار الثنائى أو الجماعى) ٠٠ لذا تتفكك الحبكة ويضمحل البناء الدرامى - تنسقط القواعد والمقاييس الفنية - الموضوعية - المعارف عليها ، أمام عواصف الرغبات الفردية الدونية - اذ تعرض للطبقة العليا (الطبقية) حكاياها ومواقفها ورؤاها الخرافية فى شكل لا منطقى ٠٠ وبعبارة أخرى - تعيد تلك الطبقة تقديم العالم - من وجهة نظرهما - منكبا ومضحلا وغير خاضع لقوانين من أى نوع ، عالم تخلقه وتطوره الصدفة والرغبات

والعسكرية أيضا (الأمن المركزى)
الى جانب بعض العناصر والنيارات
الدينية (محاولات اغتيال وزراء
الداخلية) والقصاصات النصارية
(الاعتداء على السفارتين الامريكيتين
والاسرائيلية) - معربة عن اسفائها
من الحؤول البرجوازية المضادة • وهذه
الحركة الوطنية المقاومة لا زالت وليدة
وتلقائية وعشوائية ومبعثرة ••••

واذا كان هذا هو ما يطرحه الواقع
المصرى فان المسرح المصرى ولا سيما
(مسرح الثقافة الجماهيرية والهواة)
قد قام ويقوم بدوره التاريخى عاكسا
ومؤازرا ومثيرا لتلك الحركة - ومع
تخلف عروض هيئة المسرح (وهذه
بحاجة الى دراسة مستقلة) نجد
ان المسرح الخاص قد تحركت بعض
وحداته أو كادت الى جانب حركة
الاستياء الوطنى الوليدة •• بتسرد
وحذر شحيدين ، خارجة بذلك عن
(النموذج) التقليدى الثابت الذى
تبناه هذا المسرح منذ السبعينيات
الى الان •• اذ بدأ يبدى ميلا خاصا
نحو الاهتمام بالقضايا الاجتماعية
والسياسية ، ليس على شاكلة (مسرح
تحية كاريوكا) السياسى الذى قمه
فايز حلاوة - فلم يكن هذا المسرح
سوى أحد أجهزة الدولة الاعلامية -
وانما هو قد شق لنفسه طريقا آخر
معارضاً للسلطة بل ولجمهوره أيضا؟! -
لكنه ليس مناقضا لها على أية
حال •

وتقف (فرقة مصر المسرحية) للتي
يقودها (سميد صالح) في مقدمة هذا

وهو يوقفه حين يتحدث الى المتفرجين
فيما لا ضرورة له • وحين يطغى
الحاضر على الماضى والمستقبل ••
يدل هذا على الغاء التاريخ والغاء
للحلم •• أى معاداة التطور والتقدم
ونزع الزمن من سيناقه •• ويشف عن
رغبة تلك الطبقة (صاحبة العرض)
فى تثبيت الزمن وتجميده (تحنيط
الزمن) بل وسجنه داخل صالونها
الضيقة •

ذلك هو (نموذج القيم) - الصام -
الذى تبناه كتاب المسرح الخاص منذ
بدائية (المرحلة الاخيرة) فى تاريخ
ذلك المسرح أى منذ (١٩٦٧) الى
الآن • وعلى أساسه يقيس الكاتب
مدى انحراف التشخيص والسلوك
وكل ما هو متعلق بهما •

مسرح هذه الأيام :

منذ سنوات قلائل طرأت على
الواقع المصرى بعض التغيرات
الاقتصادية والاجتماعية والسياسية •
فبعد ما سعت البرجوازية المصرية
الى حل أزمتها الاقتصادية بالتحالف
مع الامبريالية الامريكية والعدو
الصهيونى - اتفاقات كامب ديفيد
ومعاهدة السلام - ثم مع البرجوازية
الدينية - كما تشهد بذلك انتخابات
مجلس الشعب الاخيرة - حيث أعطتها
الفرصة للمشاركة فى الحكم • نجد
أن نفيع ذلك قد أفرزه الواقع أيضا
•• فقد تحركت بعض فصائل القوى
الوطنية - العمالية (اسكو - المحلة -
السكة الحديد) وكذلك الطلابية بل

ومن واقع صالات عرض مسارح
القطاع الخاص كانت نوعيات الجمهور
- طبقا لما شاهده كالاتى :

١ - السياح العرب

٢ - أثرياء الانفتاح

فالنساء - بعضهن جميلات أنيقات
وأكثرهن تطل أصولهن الفقيرة من خلف
المساحيق والملابس المستوردة الغالية
الثمن من أحدث ما أنتجته المصانع
والموضات الاوربية ولا تبدو عليهن
رشاقة أو ذوق من أى نوع .. فهن
مكتظات بالشحم واللحم الاحمر
والابيض ومعبآت داخل أرديتهن
المكشوفة و (الحذقة) ويرتدين
الباروكات الملونة ، والفتيات
الصغيرات متشبهات بنجمات السينما
والتليفزيون وفتيات الافلانات ويحاولن
تقليدهن فى كل شئ (تسريحة الشعر ،
تفصيله اللابس ، طريقة الحديث ،
المشية ، النظرة .. الخ)

أما الرجال - فأكثرهن يرتدون
ملابس مهولة بلا تناسب .. وبعضهم
يرتدون الجلابيب (عرب ومصريين) -
معلمين ومقاولين (كما تلمح بينهم
عددا غير قليل من (الخرفيين) ..
والعربيات بمختلف الموديلات تقف
خارج المسرح

هذا ما رأيته دون زيادة أو نقصان
- وهو ما سبق أن أكده الكثيرون -
على عكس ما قال به (سعيد صالح
وأحمد بدير) وهذا يعكس مدى رغبتهما
فى النجاح الجاهلى المطلق الذى لا

الاتجاه الجديد - الوليد .. وبالطبع
لا يخفى على أحد ما يحمله اسم الفرقة
من دلالة

وتأكيدا لمصادقية ما نعلنه به ..
فسوف نعقد مقارنة بين عرضين
مصريين الاول (نحن نشكر الظروف)
لتسعيد صالح .. والثانى (مطلوب
للتجنيد) لأحمد بدير .. وهما ينتميان
الى القطاع الخاص

تطبيق :

يكاد يجمع للنقاد على أن جمهور
المرح الخاص لا يذهب الى المسرح
لرؤية العرض ذاته وإنما لرؤية الممثل
(النجم) .. وهذا تلقائيا - بطرح
عدة تساؤلات .. لعل أهمها :

- من هو هذا الجمهور ؟

يجيب سعيد صالح :

- (كل المصريين)

..... ١٩

- (هناك جمهور واحد للمسرح
الخاص والعام ، هو جمهور المسرح ..
الجمهور هنا هو الجمهور هناك)

أما أحمد بدير فيقول :

- (جميع النوعيات تشاهد مسرح
القطاع الخاص)

- (نعم .. توجد تذاكر بلكون
بخمسة جنيهات .. ثم أن مسرحيات
القطاع الخاص تعرض فى التليفزيون
ويشاهدها الجميع)

يعرف الطليقات أو النوعيات الخاصة
•• ولعل الذى دفعهما الى هذه الاجابات
هو دفاعهما عن انفسهما امام النقد
الذى يوجه الجميع الى المسرح الخاص
•• وبالتحديد الكلام عن نوعية
الجمهور الطليلى المتخذ والضحك
المسف ••• الخ •

— ماذا يريد هذا الجمهور من المثل
النجم ؟ •

سعيد صالح — (التسلية والضحك)
أحمد بددير — (تفرغ الانفعالات
والتطهر من نفسه ومن الآخرين ••
الأرقى منه)

— ما الذى يقدمه هذا النجم الى
الجمهور ؟

سعيد صالح — (أنا أحاول أن
أصدمه •• أزعه •• ولا أقدم له
ما يريد) •

أحمد بددير — (مهمة الكوميديا في
رأى هي التطهير بالضحك) •

واذا عشنا الى واقع العرضين
المسرحيين (مطلوب للتجديد) و (نحن
نشكر الظروف) سنجد أن اجابة أحمد
بددير الخاصة بـ (التطهير) واجابة
سعيد صالح الخاصة بـ (للصحة)
•• تكاد تتحقق بالفعل الى حد
كبير •

ففى (مطلوب للتجديد) نرى (عزت
وأزهار) ، زوجان برجوازيان ، يسعيان
للسفر الى ايطاليا لتحسين وضعهما
المادى • و (عزت) يغار عليها بشدة

كما تغار هي عليه أيضا •• ويطلب
منها ألا تفتح الباب لأحد أثناء فترة
غيابه •• ولكنها تفتح الباب متجاوزة
بذلك أوامره — ويدخل (عبد المتجلى
سليط — أحمد جيز) زميلها في الدراسة
الجامعية •• وقد أتى من (القرية)
حتى يتزوجها حيث يظن بأنها تحبه
لأنها في فترة الدراسة كانا صديقين
حيمين • وحقيقة الامر أنه كان طالبا
(فلاحا عبيطا بهرجا) لذا صادفته
أزهار لان دمه خفيف فقط • ولكنه
أساء فهم ذلك •• وحين يعلم بأنها
متزوجة يطلب منها أن تنفصل عن
زوجها •• هكذا •• بغضب شديد ••
ونعرف من سياق المسرحية أنه جاء
ليتزوجها طمعا في جمالها وثروتها •
وتحار أزهار كيف يمكنها التخلص منه
قبل عودة زوجها •• خاصة وأن عبد
المتجلى رفض تماما مغادرة البيت ••
ولأن أزهار امرأة متساهلة ، وبلاحرى
متجاوزة لأوامر زوجها ، فإنها تفتح
الباب أيضا لاقاس آخرين (شوكت
بيك والبنقة سحر وزوجها حمدي)
الذين أتوا للبحث عن (وسطة) تنفذ
(حمدي) من التجنيد •• وكذلك
(نظيم الاناؤطى) قائد عسكري ••
جاء هو الآخر لبحث عن (وسطة)
تدخل ابن اخته كلية الفنون الجميلة
التي يعمل بها (عزت) • وتحار
أزهار في تقديم عبد المتجلى اليهم ،
فنضطر للكذب وتقول بأنه زوجها —
ومن الغريب أن هؤلاء الساحثين عن
الوساطة جاؤا الى عزت باعتبارهم
أقاربهم •• فكيف يكونون أقاربه

ولا يعرفونه ؟ وكيف يطلبون منه الوساطة ؟ - وتطلب أزهار من عبد المتجلى أن يعامل الضيوف بفضافة ٠٠ كى ينصرفوا ، فيفعل ٠٠ فيغضب منه الضيوف ويتوعونه ٠٠ وفى هذه اللحظة يأتى الى البيت مجموعة من عساكر البوليس كى يأخذوا عزت الى (الجهادية) ٠٠ وهنا تبرق الفكرة فى رأس أزهار ، فتشير الى عبد المتجلى سليط ٠٠ وتقول (ماذا عزت جوزى) ٠٠ فيقبض عليه العساكر ويأخذونه وبذلك تخلصت من عبد المتجلى .

والمنظر الثانى ٠٠ يدور فى موقع مسكرى ٠٠ حيث نرى (عبد المتجلى - عزت) بالزى المسكرى و (نظيم الأرنأوطى) قائد المسكر ينقلم منه ويهينه ويذله ويمسجه ٠٠٠ ويدخل عزت (الحقيقى) على عكاوين وقد ادعى أنه مريض بمرض معدى - كى يفلت من التجنيد - ونحن لا نعرف كيف دخل عزت الحقيقى الجيش فى الوقت الذى دخل فيه عبد المتجلى بدلا منه ٠٠ مع العلم بأن عبد المتجلى معفى من التجنيد لأنه الولد الوحيد لأسره وأبيه - وبعد مجموعة من المفارقات عن الحياة داخل المسكرات والعلاقات المختلفة بين الجنود بعضهم البعض وبين القادة ٠٠ تدخل أزهار المسكر ٠٠ (١٩) وقصارع زوجها عزت بما حدث منها ، فيسامحها ويعترف بمبالغته فى الغيرة عليها ٠٠ ويفران من المسكر ليؤدى عبد المتجلى الخدمة العسكرية بدلا من عزت .

ففضلا عن تفكك الحكمة وضعف البنية ٠٠ فما حدث فى المسرحية هو أن العرض تقدم إليها (الفلاح) عبد المتجلى سليط ٠٠ عبيطا وغيبا وسانجا وشديد الانتهازية ومتطلعا الى الارتقاء فى السلم الاجتماعى ٠٠ كما أنه - العرض - يسخر من أهل الريف بشدة فهم (فقراء ، قبيحاء ، جهلاء ، أغبياء ٠٠ الخ) وهذا تكرر كثيرا فى العرض مع الخادمة والجنود حيث يوافق أحد الجنود (الفقراء) على التهام بالملام التى يجب أن يقوم بها جندى آخر (ثرى) نظير أجر معين ٠٠ بل إن العرض يسخر من السلاطين ونضالهم التاريخى ، حين يعيد الجنود تمثيل أحد مشاهد فيلم (الأرض) ٠٠٠ وليس هروب (عزت وأزهار) من المسكر فى نهاية المسرحية سوى تأكيد على السخرية من الفقراء (الأغبياء الانتهازيين ١١) المتطلعين الى الرقى ٠٠ فالفلاح هو الذى يدخل الجيش ويتحمل بمفرده أعباء الدفاع عن الوطن فى الوقت الذى يمر فيه الأثرياء الى الخارج ٠٠ ليحققوا أحلامهم (١١) كل هذا والمتفرجون يضحكون ويقهقهون بشدة ٠٠ فهم فى هذا العرض ، ينقلمون من الفلاح المصرى ويعيدون تفسير تاريخه النضالى ٠٠ بأنه لم يكن سوى عقاب له على انتهازيته وتخلفه ٠٠ بل أنهم يضعون السلاح على المسرح بترائه الشعبى ٠٠ فلم يكن (أحمد جدير او عبد المتجلى سليط) سوى حامل تراث الاراجوز - وذلك يستطیع أن يلهسه

هذا من ناحية (مطلوب للتجديد)
 ٠٠ اما (نحن نشكر الظروف) فنجد
 أن النموذج الذي يتبعناه (العرض)
 يختلف الى حد كبير عما سلف ٠٠
 فالمسرحية تدور حول (صابر أيوب -
 سعيد صالح) مدرس موسيقى في
 مدرسة ابتدائية يقوم بتدريس جميع
 المؤاد الى جانب الموسيقى ٠٠ يتعامل
 مع الصالم ٠٠ بصدق وتلقائية وبراعة
 ٠٠ ونتيجة لصداقه مع نفسه فانه
 يضطر الى تعديل مقررات وزارة للتربية
 والتعليم ٠٠ لانه يرى أن ضررها اكبر
 من نفعها ٠٠ ويضع مقرا آخر
 من غنوده ٠٠ فيصطلم بالمؤسسة
 التعليمية التي تصدر بدورها قرارا
 بفصله ٠٠ وتتراكم الابعاء عليه ٠٠
 اذ كيف يعون زوجته (بهيجة) وطفله
 (أمل) ١٩ ٠٠

يعمل في محل بمسطرة نظير أجر
 زعيد - ٢٠ جنيها شهريا - ونتيجة
 لصداقه وتلقائيته وبراعته ، يصارح
 أحد الزبائن بأن البسطرة لحمة
 كلاب ٠٠ فيطرده صاحب المحل ٠٠

ومن ناحية أخرى ٠٠ نرى زوجته
 (بهيجة) هتمة عليه وعلى قلة
 حيلته وتحاول نفسه الى العمل في
 الافراح والسهرات وما شابه ذلك ٠٠
 الا أنه يرفض المتاجرة بالفن كما أنه
 يرفض الفن المبثقل الراشج ٠٠ مضحيا
 بذلك بإمكانية اصلاح وضعه
 الاقتصادي ٠٠ فتثور زوجته ويزداد
 نمردها أكثر من ذي قبل ٠ وتصرف
 أن الذي يخفها الى هذا الموقف هو

المتفرج بوضوح شديد - أي أن السخرية
 من الفلاحين والفقراء تمتد الى تراثهم
 وتاريخهم ٠٠ فالمسرحية أذن تحسول
 الانقسام اللطيفية من رموز الشرف
 والعمل والنضال الوطني ٠٠ تلك
 للرموز التي تقف على الطرف النقيض
 تماما من الطفيلية وتاريخها المشين ٠٠
 وبالتالي (تظهر) المتفرج اللطيف -
 من تلك المقعدة للنفسية التي تكونت
 لديه ازاء للشرفاء ٠٠ هذا من ناحية
 ٠٠ ومن ناحية أخرى ، نلاحظ أن
 اللطيفية ترى العالم قائمه على
 (انتهاز الفرص) ٠٠ فالنجاح للكثير
 ذكاء ٠٠ كما نلاحظ أن النص قائم
 أساسا على (تساهل) الشخصيات
 ازاء للقوانين والأوامر الاجتماعية
 والعسكرية ٠٠٠ فالزوجة (أرمار)
 تتساهل في تطبيق أوامر زوجها فتقع
 في الخطأ ٠٠ ولكن تلك الخطأ هو
 ما تستغله بعد ذلك في انقاذ زوجها
 من التجديد ٠٠ كما نجد أن المجتمع
 قائم على تزوير الجنود ، تساهل للقادة
 مع الجنود ، تساهل الجنود وقت
 الحراسة ٠٠٠٠ الخ وما تفعله أرمار
 هو أنها (بذكاها) تستطيع استغلال
 كل هذه التجاوزات والتسهيلات في
 تحقيق مصالحها الشخصية هي
 وزوجها ٠

وحين سألت أحمد بحير : أنت متهم
 بأنك كل قيلة تؤجر نفسك للمتفرجين
 نظير ما يدفعونه من أجر ٠٠ ما رأيك؟
 أجاب : (المسرح ليس مهوى قليل
 وجمهور المسرح جاء ليهستفيد وليس لمتفرج
 ٠٠ وأنا لا أؤجر نفسي لأحد) ٠

والاوضاع الاجتماعية المطلوبة ... الخ
وفي هذه اللحظة تدخل (بهيجة) وتطلب
منه الطلاق ... وحين يوافق ... ترقص
امام الجميع - على الهواء .

يقبضون عليه ... يدخل المعتقل ...
ويذاع في وسائل الاعلام ان حشودا
جماهيرية ضخمة خرجت الى الشوارع
في اتجاه مبنى التلفزيون تريد الفتك
بصابر ... الخائن ، العميل ... الخ
وحين يسأل صابر للعساكر القائمين
بحراسته عن حقيقة الحشود
الجماهيرية ... يجيب أحدهم
: التلفزيون يقول والجرائد والحكومة
يقولوا فيه ... وأنا أقول مفيش !
... فيه ... بس أنا ماشوفتش) ...
وهكذا ... لنكتشف ان الجميع (صابر
والعساكر) في معتقل واحد ... (١١)
لذا يصادقهم ببساطة ويصاحبهم
بطيبة ... فيطمئنون اليه ويلعبون
الكوتشينة معا ... وعندما يعذب
صابر ... نجد ان العسكرى الذى
يقوم بتعذيبه هو نفسه الذى يخلع
(جاكيتته) ويغطيه بها ... ويبيكى

وفي المشهد الاخير (مشهد المحاكمة)
نرى وكيل النيابة قد أعد قائمة طويلة
بالتهم الموجهة الى صابر ... (تغيير
مقررات وزارة التربية والتعليم ،
تعليم الاطفال اناشيد تحريرية ،
الاتجار بالخدرات ، العمل مع المخابرات
الأمريكية والسوفيتية ، على اتصال
بمنظمة أمل ، أعمال مخالفة لقانون
الاداب ، أعمال تجسس ... الخ)
وزوجته بهيجة (المعتلة) وسى هيشك

(سى هيشك زكى الضامى) محارب
الرقص ... الذى يتاجر في المنوعات
... اذ يغيرها بالحياة الرغدة
السعيدة التى سوف تحياها اذ عملت
بالرقص ...

وفجأة يأتى اليه المخرج التلفزيونى
(جدمان) ويطلب منه أن يستعد
لظهوره في برنامج (نحن نشكر الظروف)
ونعرف أنه مرسل من قبل مذيعة
البرنامج (عزة) زميلة صابر في
الدراسة ... ويطلب منه المخرج أن
يحفظ الأسئلة والاجوبة التى ستذاع
على الهواء ... لنكتشف بذلك مدى
زيف وكنب المؤسسة الاعلامية التى
تقوم بصناعة الوعي بل وصناعة
البشر وفقا لما ترقئه السلطة ... اذ
يطلب (المخرج) من صابر أن يحفظ
مجموعة الاجابات - للزائفة - التى
(تشكر) النظام على الخدمات
الجليلة والعظيمة التى يؤديها للجماهير
... هذا في الوقت الذى يطلب فيه كذلك
من صابر أن يحفظ (اسمه الجديد -
الشيك) وعنوان سكن آخر في الزمالك
بدلا من سكنه - الحقيقي - في أحد
الاحياء الشعبية الفقيرة ... وبعد
ما يلاقيه صابر من مهانة داخل مبنى
التلفزيون ... يخرج اليها - معدا
للتصوير - انسانا آخر ... آليا ...
ولكن ظليعة صابر (الصافقة ،
التلفثائية ، البريئة) تعصمه من
الخصم لتلك المؤسسة الموسومة
بصناعة الزيف ... فيصطلم بها ...
ويصرى كل شيء على الهواء ... ويتحدث
عن الفقر والانفتاح ومعاهدة السلام

ذكرى الضائى والمخرج جدهان ٠٠ هم
شهود النيابة في كل هذه اللتهم التى
يقوم (صابر) - وقد لعب دور المتهم
والحامى - باثبات بطلانها وزيفها .
ما يدفع القاضى الى الحكم ببراءة
المتهم والقبض على للشهود (١٩) .

ورغم هذه النهائية المخيبة للامال ٠٠
الا أن سعيد صالح قد نموذجان للقيم
مغايرا تماما للنموذج الاخر السائد في
المسرح الخاص ٠٠ فقد قدم الينا
(كوميديا راقية) تنفجر فيها المفارقة
من موقف الصدام بين الانسان للبسيط
والمؤسسات الحكومية ٠٠ ذلك الانسان
الشعبى بترائه العربى ٠٠ فقد استند
صابر الى تراث الراجوز الشعبى ٠٠
وهو بلسانه الحاد السليط وعصاه
الغلظة على تلك المؤسسات والمتعاملين
معه ٠٠ بل ان الصدام قد تجاوز
للعرض ذاته الى العلاقة بين العرض
والجمهور الطفلى ٠٠ فقد قدم لهم
(سعيد صالح - صابر ايوب) العالم
من وجهة نظره هو لا من وجهة نظرم
هم كما اعتادوا في المسارح الخاصة
الاخرى ٠٠ لذا لم يضحك الجمهور
كثيرا ولم يقهقه ، ربما لانه (اتحبس)
ودفع فلوسا في مسرحية ضده تماما
ضد مجتمعه الذى يعيش فيه الفقراء
على الهامش .

ويسؤال سعيد صالح : ما هي
وظيفة الكوميديا عندك ؟

أجاب : (نقد الواقع) .

- هل مسرحك ضد جمهورك ؟

سعيد صالح : (لا ٠٠ لست ضد
جمهورى ٠٠ أنا أزعجه وأصدمه فقط)
- لانا ؟

سعيد صالح : (للتوعية) .

- اتري أن هناك فائدة ترجى من
جمهور التظاع الخاص ؟

سعيد صالح - (هم مصريون
ويعانون ما يعانيه الجميع) .

- كيف وهم سبب المصائب التى
حلت بالجموع ؟

سعيد صالح - (ليسوا السبب ٠٠
الكلبيون ظهروا كنتيجة لما حدث
وأيسوا سببا فيها حدث ٠٠) .

- الا تخشى انصراف الجمهور عن
مسرحك ؟

سعيد صالح - (أنا أحترم الجمهور .
وأقدم مسرحا محترما ٠٠ ولقد انفصلت
عن فرقة المتحدين لهذا السبب ٠٠
لذا لا بد أن يحتزمنى الجمهور) .

- بماذا تفسر (الحل) الخيالى الذى
أتى في نهاية المسرحية حينما أمر
القاضى بالقبض على للشهود وبراءة
المتهم ؟

سعيد صالح - (هذا هو الحام
الذى نرجوه في المستقبل ٠٠ أن يتحقق
(العدل) .



ورغم عدم استطاعة (المخرج
سمير العصفورى) اضافة دلالة (الحلم)
على مشهد الحكمة ٠٠ الا أن الكاتب

أجاب : (لو كان بيدى أن أكسون
فرقة خاصة تقدم مسرحيات إنسانية
وكوميديات راقية * ففعلت * وكان
سعيد صالح مثلى الأعلى) *

— لماذا تقبل العمل الآن في هذه
المسرحيات ؟

أحمد بدير : لأنى لا أستطيع أن
أجلس بدون عمل * العمل هو أكل
عيشى * * وللعلم * * أفضل المسرحيات
التي قدمت لها هي — بكانوريوس في
حكم الشعوب ، سهرة مع الضحك ،
ع الزهيف * * ثم بعد ذلك بكثير
ريه وسليكة — أنا أتمنى أن أقدم
كوميديا راقية) *

— ما جدوى تجربة سعيد صالح ؟
* وما مستقبلها ؟

أحمد بدير : — (أول الغيث قطرة
* يجب تدريب الجمهور على تذوق
الأعمال المسرحية الجيدة * * وبالتدريج
سوف يتحول المسرح الخاص إلى
مسرح جاد بفضل مثل هذه العروض
التي تشبه عروض سعيد صالح) *

محمد شرش (استطاع أن يوصل إلى
ذلك * * حين جعل التهم (صابر
أيوب) يتهم بدور (الحامي) * *
أى أنه قد أشار إلى الزمن الآخر —
الحامى — الذى يستطيع فيه المتهمون
الدفاع عن أنفسهم بعدما يتسلحون
بالوعى المكن * * دون أن يضطروا إلى
إنابة الآخرين عنهم * ولعل المعالجة
المكانية في العرض قد ساعدت على
تأكيد قيمة الحرية * * وقيمة التسامح
العالم * * فقد تحسرك الممثلون
وانتقلوا إلى سبعة مناظر مسرحية
(المدرسة ، سطح المنزل ، التلفزيون ،
السجن ، الحطم ، المحكمة ، للصالة)
هذا على العكس تماما من المعالجة
المكانية المسرحية (مطلوب للتجديد)
اذ احتوت على منظرين (حجرة
الاستقبال في منزل عزت ، و(المعسكر)
ونم يكن هناك اختلاف بين
ما حدث في المنظرين * * بحيث يشعر
المتفرج بأنه لم ينتقل إلى المعسكر * *
وبالاحرى كان المعسكر حجرة استقبال
أخرى (!!) *

وحين سألت أحمد بدير : ما رأيك
في تجربة سعيد صالح الأخيرة ؟

مظفر النواب :

المساورة عند حدود المطلق

أحمد إسماعيل

لست طلقاً يشتهي صوته السلطان ولست
أغنى من المقام الذى تعارفت عليه الطيور .
مظفر نواب

ومن هنا تصطدم القصيدة ، وتجاهد
أن تتنفس في طقس مغاير ، تبحث عن
حريتها فلا تلمس سوى « القيود »
و « الهزيمة » و « السلطة » .

انهم أعداء القصيدة ، ومن ثم تظل
مطاردة بلا أرض .. وبلا وطن :

فما أكثر الاراضى التى جلوت ،

أو أجليت عنها ، أو مرشحة لذلك !

ويظل الشاعر مهاجراً بقصيدته ،
يتنفسها « خارج الدهر » ، ويكتبها
في ردهات الوحشة ، والغرف السرية -
ساخراً من أعدائه - لأدعا في خصوصته
مبتهجاً رغم مرارة الغنى :

نكاد كلماتي تأخذ طالوة النموع

وما أنا بحزين

أن تكون شاعراً .. معنى ذلك أنك
في قلب الاشكال ، ولكن الشاعر مظفر
نواب لم يكتف بذلك ، بل راح يضعنا
جميعاً في قلب اشكاليته - القصيدة .

في هذا الديوان الجديد « المساورة »
يكسر الشاعر أعراف القصيدة ، وينقض
مسيرتها ، فالشاعر هو وجه قصيدته ،
وحياته هي الماء الذى تنبت منه
الحروف ، ومن ثم تأخذ القصيدة شكله
ورأبته .

« القصيدة بالنسبة لى نفسية
حياتية » - هكذا يحدثنا الشاعر عن
تجربته الشعورية - فالشاعر لا يظل
على الحياة ، ولكنه يعيشها ،
ويحتضنها ويطمح لتغييرها :

قبة لكل شاعر يجمع الناس

ويطرده الهواء الفاسد

وفي قصيدة « المسورة » تتجلى هذه الروح « المحبومة » ، من خلال البحث من « الجماليات » الغربية التي لم تتراجع أمام مضمون التجربة والتزامها .

فقد لجأ مظهر الى الشكل الكلاسيكي « العمودي » للقصيدة ، وراح ينسف ايقاعها نسفا ، ويخط لها « زمنا » حديدا :

في طريق الليل ، ضاع الحادث الثاني
وضاعت زهرة الصبار
لا تسأل عني لماذا جئتي في النار
فألهوى أسرار ، والاسى أسرار
يا الذي تخفى الهوى بالصبر
يا بالله .. يا بالله .. كيف النار
تخفى النار

وتبضى القصيدة في اجتراعها الحديث لمواطن الجرح ومكان الوجع - مبهدة الطريق للإعلان عن نفسها الطاوية ، واشواقها الحبيسة :

يا غريب الدار
انها اقدار

كل ما في الكون مقدار ، وأيام له
الا الهوى .. ما يومه يوم .. ولا
مقداره مقدار
وعبر هذه « الاحتفالية » الحزينة ، تتعدد موجات الاسى ، فنطالع وجه الشاعر من مستوى آخر غير هذه القافية « الراهية » - مع الاحتفاظ الواعي بنفسه هذا العروض الشعري المتواصل والتميز أيضا .

ولعل أهم ما يطرحه ديوان مظهر - وهو الديوان الثاني - بعد ديوان « وتريات ليلية » - تلك الاشكالية المحيرة : هل مظهر مجرد شاعر لختلف مع نظام الحكم في بلاده - ومن ثم لاقت قصائده هذا الاحتفال الواسع ؟ من الظالم أن نقول ذلك ، فبإمكان النظر في تجربته الشعرية نجد أن مظهر يبحث عن « المطلق » دائما ، ومن ثم يرفض ما دون ذلك - لذا أراد الحرية فهو يبحث عنها في كل أرض .. وفي كل وطن ، وإذا عاف للظلم .. طارده في كل أرض .. وفي كل وطن - هو فارس أخطأ زمانه ، وضائق بحاضره :

قفص الدهر - كما أنت ترى - ضايقني
واستهنتي لغة من خارج الدهر

نحن أمام حالة من الاغتراب « الواعي » ، أو الرفض الایجابي الذي يخطو بالشاعر عبر الموروث - ناقضا له - ويدفع به الى أعلى درجات التمرد :

حر كوجه الريح
لا يلوى ، ولا خدر السراب نقحدي -
وأوى عناني

يقول ت. س. البوت : « إن جوهر الشعر يكمن في ذلك البحث المحموم عن حدود المطلقات ، ومن ثم تطمح للقصيدة دوما إلى كونها عبادة للمطلق »

ويرى الناقد المجري جورج لوكاتش أن هذا « البحث المحموم » هو أقصى درجات « الالتزام » .

هام ثم يدر متى أطفأه الشوق
وأيّن احترقنا

سنة ما بين كاسين غفائهم صبحا
فاغتبقا

سقطت زهرة لوز نفة في كاسه
أجهزت عيناه شوقا ، وتضوى شبقا

ان مظفر في هذه الصورة للشعرية
الغريبة ، يرسم أحزانه ووحدته ،
بالحرف واللون والصوت ، مستقيدا
من تجربته « الحياتية » حيث تخرج
في كلية الفنون الجميلة في مطلع
الستينيات ، وظل يكتب شعر العامية
حتى هذه اللحظة - . ثم جاء تحوله
الشعري الى اللغة الفصحى في أعقاب
هزيمة يونيو ١٩٦٧ . وهو مغن أيضا
يعشق المواويل وينشد ما - كل هذه
للعناصر الفنية يجمع بها في تشكيل
لصورة الشعرية ، فتمنحها مذاقها
الخاص ، وتكوينها الفريد .

وفي مستوى ثالث من التجربة -
القصيدة - ، يكشف الشاعر عن رأيه ،
ويعلن عن موقعه :

أنا من أهل الخفساء

وصوتي من أهل الوضوح

أرى الخيانة .. فاقول خيانة ولا اجتهد

من هنا يبدأ الصدام ، وتشتعل
الحرب - فالشاعر يعود مرة ثانية
لحاربة « المطلق » في كل أرض .. وفي
كل وطن - هي ليست معركة جزئية
مع نظام دون نظام أو بلد دون بلد
- لكنها المعركة « الحياتية » - كما
يعبر عنها .

والتي سوف يخوضها وحده - .
كشديس خارج من لوحات الجريكو :
يا غريبا بابنه غرب الحمى
مفتوحة للريح والأشباح والأعشاب
كنت ندعونا .. فاسرعنا

وجدنا هذه الدنيا محطات بلا ركاب
لم يودعنا بها إلا الصدى

أو نخلة تبكي على الأحباب

كل ما في الكون اصحاب .. وأيام له
إلا الهوى .. ما يومه يوم .. ولا ..
اصحابه اصحاب

انها الوحدة الحميمة التي تلتف
الشاعر ، وتتأى به في محاولة لتجاوز
الذات ، والاتصال بالآخرين ، الذين
لم يكف لحظة واحدة في البحث
عنهم .. هم رفقاء العمر الذين مضوا
الى آخر الطريق :

أخذتهم طرق عادت سريعا دونهم
أين أخفئهم .. وكيف البحث في الدار
وأيّن اللقي ..

بهجتي كانوا فلما خلت الأيام من
ضحكاتهم

ضحكت في عبيها مما أناديهم بعبي
فارغ قلبي .. وملأني بهم

انهم حاضرون دائما ، يحلهم
الشاعر في قلبه وذاكرته ، وهذا البكاء
عليهم ليس رثاء لهم ، وانما اقتراب
وحوار وملامسة :
لا تميت يا صباح ما خلت الأحانة منهم

طارت الزهرة في الريح وظلت عبقاً
فهو يضع القصيدة في موقعها الحقيقي
من الحياة :

لم يكن الشعر .. وإن يكون ترافاً
اضافياً

ولكنه نشيد الناس وحبهم الذي
لا يقبل المساومة :

اغضب مثل ما شئت ..

فعشقي لم يساومك على شيء
وما الجنة والنار سوى نارين
فيهن عشقا

أنه الثمن أيضا .. الذي يدفعه
للشاعر راضياً .. ولا يزال يدفعه .

همّ الباحثون عن الحرية والمعدل في
كل أرض .. وفي كل وطن - هم
لترافلون في « عباءة المطلق » اللطامحون
إلى تغيير وجه الحياة :

وما الدنيا إلا شجرة

نحن نضع عليها الثمار

إن ديوان المساورة - تجربة شعرية
جديدة في شكلها وجوهرها ، يضع
فيها الشاعر وعيه وحسه ودمه :

وانما أغنى من حرقه الدم

وكسد الفكر .. واجتهادى

قراءة في "زهر الليمون" : رواية علاء الديب

محمود عبد الوهاب

الأخ ثم يعود مرة أخرى الى السويس، غريبا جاء وغريبا يعود لكن شموهه بالاغتراب عن الناس والاماكن وجاعات الشباب وملامح الوطن قد أوغل عميقا في نفسه .

تري كيف تحول المناضل القديم الى كائن يسرى في عروقه كل هذا للفتور ؟ وكيف خبت أحلام التغيير الثورى في قلبه حتى استحالت رمادا و«مزيجا من القلق والفرح الطفولي بغرز الحشيش لانها عالم خارج على القانون مضاد للعجلة الدائرة والتيار المنسحق» كيف تحول - عنده - التمسك بالابدى والاصرار عليها الى تشبث بالاوهم وكفاح من أجل فجر لا يطلع وعدل لن يكون ؟ كيف تحول عبد الخالق من سياسى مهموم بقضايا الوطن الى متفرج سلبي يتابع اخباره وكيف انطفأت في قلبه نبضات الشعر وفقدت قصائده القديمة في سمعه ايقاعاتها وكيف ذوت في قلبه القدرة على الحب والحماس والفرح ؟ باختصار كيف تحول ما بقى من عمر عبد الخالق

عبد الخالق المسيرى - بطل رواية علاء الديب « زهر الليمون » - شيوعى انحصرت عنه آمال التغيير ورؤى التقدم وأحلام العمل مع الناس ومن أجلهم ، وشاعر جنت في قلبه بنابيع الشعر وموظف يحرس مكتبة بلا كتب ولا رواد وفرد وحيد : لا زوجة ولا أبناء ولا بيت ، روح هائمة بلا حاضر وبلا مستقبل ومواطن بلا وطن .

ينادر عبد الخالق مدينة السويس موقع سكنه ووظيفته ليزور القاهرة : مدينة ذكريات الطفولة وأحلام الشباب وعواطف القلب الجاشة ، ومدينة الآمال المحبطة والقهر البارد المعنى للروح وللعقل وللبدن .

يمارس عبد الخالق طقوس الزيارة بكل تفاصيلها المعتادة فيلقى نفس الاصدقاء في نفس الحانة ، ويستمتع الى نفس القصص ونفس الاكاذيب ونفس التعليقات الجارحة ، ثم يتسكع بعض الوقت في التسوارع والحوارات ويمرورا على بيت العائلة فيلقى نظرة على احتضار الام واعتكاف

المسيرى الى « وقت ضائع وامكانية مهددة » ؟

❦ ❦

ظل عبد الخالق الطفل يرى حركة أمه النشيطة في انحاء البيت منذ الصباح الباكر : تشرف على نظافته وتربيته واعداد الطعام وتربية الصغار وظل يرى والده مشغولا ببناء البيت وزراعة الحديقة للصغيرة ورعاية الاشجار فتشربت روحه - قبل وعيه - احتراما عميقا للعمل لا باعتباره محسب رכיعة لاستقرار الاسرة او لارتباطه بالشرف كقيمة اخلاقية ولكن لأنه حدس بفطرته النقية أن بالعمل تتكشف روح الانسان وتتجلى مهاراته ومواهبه ويتجسد خياله وذوقه ونبله، وحين يثمر العمل خيرا، ونفعا وعليها وجعلا تتحقق ذات الانسان ويتناغم وجوده مع بيئته .

كان يحدس هذا المعنى دون احاطة بأبعاده حين يرى براعة صديقه رضا الطفل واقتداره على أن يصنع من الطين والحديد والحجر ما يشاء : عجلات وعربات ونحلا وعصافير وطائرات ومدافع ، وحين يقف أمام صانع الفخار وقد انتصب أمام حوالبه يحرك يديه وساقيه فتخلق من حركته فيها يشبه السحر أشكال من الآواني ، تشكلت ببديه وعقله وخياله وذوقه .

كان عبد الخالق الطفل يعجب بالعمل النافع والمفيد على الصعيد الفردي او الاسرى لكن ما كان يبهره ويفهم روحه بالاجلال هو العمل العام حين يرقى الى « تنوى الجهاد حتى للتفسيحة

بالحياة دفاعا عن الوطن (حين انضم أخوه الى صفوف الفدائيين في فرق المقاومة ضد القاعدة المتجيزة بالثقافة توهجت روحه بالحماس والفخر ورأى في عمله آية من آيات البهولة) .

وقد ظل عبد الخالق الشاب والرجل يبحث عن تجسيد انساني لأعمل كقيمة حتى التقى بفريرال زوجة صديقه فتحن نور الدين ، ورأى كيف تشبع روحها في البيت للفقر - بمهل يحوى وذمى دائب ونشيط - نظافة ونظاما وعطرا، وذوقا وحنا وكرا، وكيف اكتشفت بذكاء فطرى ويدين خسنتين من الغسيل والمسح معنى للبيت ومعنى الوطن والصلة للعبيقة بين الانتماء والحياة وبين الاغتراب والموت .

يظل الانسان وجودا ضئيلا ومغلقا على أسراره الباطنية مثل بذرة شجرة للزيمون حتى اذا عمل حيث للتفاعل للخالق بينه وبين العالم واستوى مثلها في رسوخ وامتلاء ليمطى الناس ظلا وزمرا وعطرا وشمرا . ظلت هذه الفكرة هي حجر الاساس في بناء عبد الخالق الروحي ، منها تتشكل صور البيت والمجتمع ومنها يرى الوطن « فلاحين يعملون في الحقول وعمالا يخرجون من مصانع واسطوانات يعملون في ورش وتلاميذ ينتظرون في صفوف دراسية » . وعندما عرف طريقه الى الاشتراكية وتعرف على لغز العمل والنقود وتكشفت له أسباب الظلم الاجتماعي واستنار وعيه بالعمل حلما وقيمة وعذفا للنضال ظلت صورة الاشتراكية في بساطتها الاولى وبرغم

الذى اعتنقه وبالإحلام التى تهازل قلبه
وبعمق انتمائه لجماهير الناس قد
تحول الى أنسان أرقى وأنبى وأزهى
احساسا وأصلب ارادة وأكثر جسارة ،
وإن المعركة التى يخوضها ضد
الطبقات المستغلة ورموزها الفكرية
والسياسية ودروعها المزدانة بشعارات
السلطة هى فى بعد من أبعادها معركة
التهمسك بهذا الرقى كأنه الحياة
والدفاع عنه ضد الذين يحاولون قهره
وتدميره ليتحول الى بشر من نوع آخر
بلا احساس ولا ارادة ولا نبى .

تفهم عبد الخالق أبعاد المسافة
التي أصبحت تفصله عن أسرته وأفراد
مجتمعه لكنه كان يعاني شعورا
بالاغتراب بين رفاق مسيرته وأعضاء
حزبه :

كان يشعر أنهم معزولون عن الواقع
الحقيقى للمجتمع وكان يحاول التخفيف
من غلواء ثقته الزائدة بأنفسهم
وسرعتهم فى التحطيل وإصدار الأحكام
كان يرفض تناولهم المجرد حيناً
والميكانيكى حيناً آخر لظواهر الحياة
بكل عمقها وتعقدها ، لكن التحاور
معه كان بلا جدوى أذ يكفى أن يعرض
بعض أفكاره حتى يسخروا منها
باعتبارها « كلام مثقطين » لا تحتل
مهامهم « المعالجة ترف الاستمتاع لها » .

أمن عبد الخالق اغتراباً عن رفاقه
كلما افتقد تماسكهم وتضامنهم ،
وكلما رآهم قد تفرقوا شيعا وأحزابا
وفصائل : ينخرطون - حتى بين أسوار
المعتقلات - فى مناقشات صاخبة
وعنيفة وجارحة ، ويمارسون

كل الحركات العميقة هى صورة عالم
يعيش فيه رجال قادمون من عالم
جوركى : « العمل فيه أبطال يجهلون
أحلاما وماسى ويتحركون فى الفجر
خارجين من مهانهم وسط ضباب
ودخان ، والمثقفون فيه يتكلمون كلمات
قوية حسنة التركيب وعميقة الدلالة
تلاهم الواقع وتملكه وتغلبه » .



منذ بدأت رحلة عبد الخالق المسيرة
على صعيد الوعى بالفكر الاشتراكى
تفهما واقتناعا وانتهاء ، أضعفت روحه
بسلام لا يعرفه إلا أولئك الذين خرجوا
« بارواحهم بعيدا عن المكان واتصلوا
بضوء نابضة من الناس والأرض »
يشعرون برضا وتفوق لأنهم يمتلكون
التفسير والاجابة ولأنهم يتجاوزون
تراث الماضى ويعاينون نبض الحاضر
ويشاركون فى صنع المستقبل .

يمارسون بين الناس أعمالا سياسية
لكنهم يشعرون أنهم يمارسون طفوس
ديانة جديدة .

بهذه القوة الروحية تقبل عبد الخالق
بفهم واشفاق خوف ولده وغضبه حين
رأى فى أدراج مكتبته كتب الشيوعية ،
وبهذه القوة الروحية استمع برحابة
صدر عامر بالالتقدير والمودة لآخيه
الشيخ الأزهرى حين حاول رده بالوظ
والاقتناع عما رآه مروقا وضلالا .
وبنفس هذه القوة ونابعه ملاحظات
الشرطة واحتمل قسوة التعذيب البدنى
والعنوى بين جدران المعتقل .

كان يدرك بيقين راسخ أنه بالفكر

والشاعر ، لكنها سرعان ما لبث نداء الهجرة بحثا عن الأمان والاستقرار وانبتت والطفل . كانت قد سعدت بزواجها منه ، لكنها لم تنفخر لنفسها بعد ذلك « الارتباط به » ، كانت بسيطة وصادقة مع نفسها ومع الناس لكنها لم تكن تأنف من مخالطة محترفي الكذب .

تزوج عبد الخالق منى المصرى رغم اختلاف الدين والوضع الاجتماعى لكن ارتباطهما للعاصف والغريب انتهى بالطلاق ، وانتمى الى أحد الاحزاب الشيوعية لكن ارتباطه به انتهى الى الانفصال و « غلق الكنان والكف عن البيع والشراء » والامتناء بشعور عميق بفشل « التفرد فوق المتناقضات » .

كان انتماء عبد الخالق الفكرى والسياسى هو حصاد ثقافة عبيقة أرهفت عقله وقلبه وجعلته أكثر قربا من الناس وأكثر فهما لهم وأعمق ولاء وأكثر اطمئنانا لكنز من الرؤى والشاعر فى دخله يغنيه ويرضيه ويشعره بالاكتماء ، لكنه شعر بأنه وحيد وغريب بين رفاق أخفوا تحت قناع الاشتراكية غرائزهم وشهواتهم وطموحهم للفردى وعقدتهم النفسية واضطراباتهم الفكرية .

ظل عبد الخالق فى موقعه النسائى بعيدا عن رفائقه وعاجزا عن التقدم ورافضا النكوص ومترفعا عن التورط فيها يراه مانسا بكرامته أو مشينا لسرفه أو تخليا عما اعتنقه وأخلص له بينما كان الرفاق يتساقطون تحت سرياط الجلادين أو خلف قضبان

عدوانيتهم على رفاق الخندق وزملاء الزنزانة .. « يتكلمون باستمرار ويضربون رؤوسهم فى جدران المعتقل .. القلق والتوتر يشكّل وجوههم بأشكال جديدة غير التى كان يعرفها من قبل » .

لقد كشف له عنف الصدام مع السلطة عن ضعف جذور الانتماء عند البعض حين سقطت قشرة الولاء للمبادئ وبرزت غرائز الخوف الفردى ومخالب الدفاع عن المصالح الصغيرة . وأظهرت له بحنة الاعتقال مشاشة البناء الفكرى لبعض رفاق ظلوا أسرى العواطف الضحلة وانفعالات الحاس والاعجاب بعبد الناصر باعتباره البطل الفارس الشهم ، وتبين له أن بعض وفاقه أعلن أنتماءه للاشتراكية قبل أن تنصج التحولات الوجدانية فى داخله ، وتقبل أن يصبح قادرا على الارتساع فوق تناقضاته الداخلية .

لقد ظلت منى المصرى - مثلا - مسيحية الديانة تحن الى طهانية كانت تبعثها فى نفسها زيارات الكنيسة ، لكنها كانت مسلمة القلب تحب الاستماع الى المصحف المرتل .. كانت تحب مظاهر الترف وتسد بجفلات الرقص والشراب فى شقق أضاعتها الانوار والكؤوس وصححت فيها الموسيقى العالية ، لكنها أحبت عبد الخالق الشيوعى وتحبست لشعره وأغرته بالقفز لكتابة أحلامه للفقراء . لقد رفضت الخروج من مصر مع أسرته وفضلت البقاء مع عبد الخالق المناضل

منذ أن اعتاد أن يقرأ كتبه ومنذ
تواصل بينهما الحوار ونمت بينهما
علاقة من روح ودم *

يتساءل طارق ويحتج ويعترض
ويتحسس فيشعر عبد الخالق بعزاء
ما عن حياته الفاشلة ويمنى النفس
بأن عمره الخائب لم يمس جميعه
سدى ، فها هي شجرة صغيرة قد رعاها
زمننا قد تعطي يوما ما ظلا وزهرا
وعطرا ، لكن للشعاع الوليد سرعان
ما تطمره كثبان الرمال اذ يسمع
عبد الخالق اصداً من الاصوات القديمة
تأتيه من صوت طارق : غفيا في اللهجة
وحدة في النقد وشططا في الاحكام
ولهفة على تحقيق التغيير الجذري
بسرعة وحسم باتر (كان للشورة
النسالة على ناصية الشارع » فهما
سطحيا للعمل السياسي يقصره على
الاهتمام بالاضرابات والمظاهرات
والمعارك الانثوائية ولا يرى في الحديث
عن الفن أو الشعر أو الجمال أو
الزهور الا رومانتيكية عرجاء *

زهر الكيخون هي رواية الذات
الانسانية حين ترقى ثلثاتها بوعيها
وعواطفها الى مستوى رفيع تنتهي فيه
برغبة عميقة ونوق عارم لعائلة الذات
الجماعية والتوحد معها وأخصابها
والفناء فيها لكنها تفشل في تحقيق
اى من احلامها بعد ان أرغمت على
التوقف وحدها - حزينه وعاجزة
وسجينة أمالها المحبطة - على حافة
الهوة الفاصلة بين عصرين وحضارتين *

الزنازين أو ايثارا. للسلامة والعافية
والأمان أو تهافتا على الفتات المتساقط
من موائد السلطة * كانوا ينحدرون
وحين كان يعكس بترفعه وتظهره
وزعه عمق الهوة التي يواصلون
انحدارهم فيها ، كانوا يبادرون
بالتهمج عليه ولتهامه بالكسبل
والسلبية واستمراء الراحة والحقن
على الناجحين وسر ذات المتضخمة
باستعلاء مسخيف تحت قنّاع من
تواضع كاذب *

لكن عبد الخالق لم يكن مزهوا
بترفعة وزعه * كل ما كان يملا
نفسه هو مرارة الشعور بالنفسى في
وطن يتلقى في القلب طعنة الهزيمة
وتتحقق من جراحه نداء للزيف البشرى
المهاجر ، يرتع في انحائه اللصوص
والمفسدون وتزحف عليه سحب من
ظلام تلتف نساء بالعباءات السوداء
وتلقى على وجوه رجاله اللثمين هسا
وجهاة وتبدد طاقات شبابه في معارك
الماضى البعيد يخوضونها من كهوف
الأسلاف *

تقلص الهامش / الخفى في حياة
عبد الخالق الى وظيفة بلا عمل وحجرة
فوق السطوح وزيارات غير منتظمة
للبار وببيت العائلة وبعض الاصدقاء *

لكن أملا يلوح كخيوط واهن من ضياء
في هذه الصحراء الرمادية : طارق
المسرى ابن اخيه الطالب الجامعى
الذى مشى شوطا مع اليسار الجديد
والذى يحمل لعبد الخالق تقديرا خاصا

ندوة: السينما والديمقراطية

حياة التشيبي

الندوة أن الهدف منها هو طرح موقف النقاد والصحفيين العرب من ثلاث قضايا :

١ - وضع الديمقراطية في الوطن العربي وانعكاس ذلك على فن السينما .

٢ - انطباع الفنانين والنقاد العرب عن قضية الفنانين الذين تضامنوا ضد القانون ١٠٣ .

٣ - ورايهم في مهرجان من خلال منابعتهم ، وذلك لتقييم النشاط السينمائي التقدم به « أهلا في إقامة مهرجان أفضل في السنوات القادمة » .

ثم قدم حسام الدين مصطفى توضيحا ساخرا لوجود أجهزة الامن بشكل مكثف حول مقر الجمعية وكذلك قوات الكارتيه والامن المركزي ، فقال « أحب أن أوضح أن هذه القوات « معنا باسمه » لأننا لحياتنا » وهذا هو كلام زكي بدر وزير الداخلية الذي أخبرني انهم معنا حيث نوجد ليحمونا من أي تخيل يحاول التحرش بنا أو الاعتداء علينا !!

استطاعت حركة الفنانين الممارضين للقانون ١٠٣ أن تحصن علمي تضامن وتأييد غالبية الفنانين العرب الذين شاركوا - منذ فترة قليلة - في مهرجان القاهرة السينمائي . وامتدت المعارضة لهذا القانون لتشمل كل القوانين المقيدة لحرية التعبير والابداع بشكل عام .

حول هذا الموضوع عقدت جمعية نقاد السينما ندوة كبيرة في ديسمبر الماضي على هامش مهرجان السينما ، بمقر الجمعية تحت عنوان : «السينما والديمقراطية» وشارك في الندوة التي ادارها هاشم النحاس عدد كبير من الفنانين والنقاد ، المصريين والعرب ، من بينهم يوسف شاهين ، توفيق صالح ، سمير فريد ، صلاح ذو الفقار ، معالي زايد وعلى عبد الخالق وسعد المسعودي ودرويش البرجاوي وقصى الدرويش ومحمد السعيد وموفق الزهاتية .

ثلاث قضايا

أكد هاشم النحاس في بداية

السوق الخايجي

تحدث للصحنى قهى صالح درويش
فى مسألة تحكم السوق العربى فى
توزيع الفيلم فقال « نحن نتنازل
عن الكثير من أجل السوق ، وأعنى
بلا حرج سوق الخليج الذى أصبح
السوق الرئيسى للفيلم المصرى » •

وعن حركة الفنانين اضاف « ان
أهم ما فى حركة الفنانين هو اصرارهم
على ممارسة دورهم كخبرة فى المجتمع ،
وحجم هذه الحركة أكبر مما نلحسه فى
الوقت الحاضر ، فالفنانون استطاعوا
ان يصلوا الى عمق الوطن العربى •
وهدى هذه الحركة سينترك أثرا بعيد
المدى قد نراه الآن وقد نراه بعد
فترة طويلة ، ولفترة طويلة •

أما بالنسبة للمهرجان فيجب أن
يتخذ صورة أفضل ، فليس المطلوب
عرض الافلام المتأخرة فقط وإنما لا بد
أن يكون له دور متزايد فى تقديم
رقعة الديمقراطية ، (وعلى الاقل)
يعرض الفيلم فى المهرجان بكل ما فيه
بحوث حثف) •

وأبدى مسعد المسعودى بعض
الملاحظات عن المهرجان منها الإدارة
وفوضى الاعداد للمهرجان ، وسوء آلات
العرض والاستماع وغيرها •

ثم أكد درويش البرجساوى المحرر
السينمائى بجريدة القبس على أهمية
المهرجان فى تثبيت دعائم التواصل بين
الفنانين العرب فقال :

ثم تحدث غسان عبد الخالق الصحنى
والمنتج اللبناني فقال « بالنسبة
لمسألة الفنانين موقوفنا المتضامن معهم
كان واضحا منذ البداية ، أما بالنسبة
لديمقراطية فى العالم العربى فهذا
كلام يحمل عدة دلالات ، فمن يخلو
الكلام عن الديمقراطية من الحديث
عن مؤسساتها ، فالتحديد الفكرى
يتفق عليه الجميع ، والخلافات دائما
كانت فى الملكية أى فى المؤسسات
والفنون التى تنبثق عنها •

وإذا جمعنا هذين المفهومين :
الديمقراطية ومفهوم السينما لنستطيع
أن نجمعهما الا من خلال المعنى الكبير
وهو المعنى الثقافى الشامل فى العالم
العربى •

والسؤال الفعلى الذى يجب أن
نبحث عن اجابته هو : أين هذه
الديمقراطية ؟ وكيف توجد ؟
فالديمقراطية منذ وجدت فى العالم
مرت بمراحل وصراعات كثيرة الى أن
وصلت لهذه المؤسسات التى نتحدث
عنها •

وكيف تختز الديمقراطية فى مرحلة
ما ؟ ثم نبحث بعد ذلك عن العلاقة
بينها وبين السينما وبسيلة التعبير
عنها ، ينبغي أن نبحث عن الحرية
من خلال استزعاب الثقافة العامة •
فلم يعد السؤال فقط هو الديمقراطية
والسينما ، فالامر أكثر تعقيدا من ذلك
وذو وجوه عديدة عميقة •

« نحن نحضر للمهرجان لتواصل
معا » .

واسال أين هو الفيلم العربى
المشترك ؟ » .

زيادة التواجد العربى

وطرح يوسف شاهين أهمية
التعاون مع البلاد العربية فقال « يمكن
ان يحدث هذا التعاون فى المعهد
الىالى للسينما مثلا . والبلاد العربية
بهذه مخرجون كبار مثل محمد ملص ،
ويجب أن يعرف الجمهور فى مصر ان
هناك سينما عربية أخرى وعلى
مستوى عال جدا ، ولذا أقترح أن
يزيد التواجد العربى فى المهرجان
وإخارجه أيضا » .

اما توفيق صالح فىرى : « ان
الأمر أكثر تعقيدا من ذلك ، فتوجد
مشاكل تمويل وهيكلى توزيع والمشكلة
الأصعب والأكبر هى مشكلة النظام
والمؤسسات الموجودة فى الدول العربية
المختلفة ، فالحدود السياسية بين
الدول عملية صعبة جدا ، لذا لن نتمكن
من انتاج فيلم مبدع عربى حقيقى »

السينما واللامركزية الديمقراطية

ثم قال رافت الهوى : « ان عنوان
الندوة خطأ (السينما والديمقراطية)
ويجب أن يكون السينما واللامركزية الديمقراطية
فى العالم العربى ، ويجب أن ندعم
المخرجين العرب للعمل معنا هنا
ونصبح القاهرة هوليوود الشرق ،
فمن خلال هامش الديمقراطية الموجود

فى مصر يمكن أن نقدم شيئا متميزا
ومذا يعكس الوضع فى باقى البلاد
العربية » .

وتحدث د* فاضل الاسود عن القيود
الرقابية التى تتحكم فى حرية الإبداع
والتعبير .

ثم اضاف مجدى احمد على « يجب
ان تكون هناك حركة ثقافية لها
أهداف مشتركة » .

نحن مسئولون عن خلق أرضية
ثقافية مشتركة قائمة على أسس
ديمقراطية » .

وتحدث د* يحيى عزمى عن مسألة
الانتاج فقال « هى قضية معقدة :
كيف نتمكن من صنع قاعدة جماهيرية
تقبل نمطا سينمائيا جديدا بعد أن
تم افساد الذوق الفنى للمتفرجين العرب
جميعا ؟ » .

اقبلونا معهم مناضلين

ثم تكلم موفق الزهاينة رئيس رابطة
الفنانين الأردنيين عن موقفهم من حركة
الفنانين المصريين فقال « لقسا رجاء
ان تقبلونا مناضلين معهم » وأضاف
« ان اتحاد الفنانين العرب بناء هش
قائم على توزيع المنصب ، يجب علينا
البحث عن صيغ انتخابية جديدة ،
فالعالم العربى كله يتأثر ايجابيا
وسلبا بمصر » .

وأكد سمير فريد على أهمية معركة
الفنانين فى مصر فقال « ان معركة
النقابات الفنية تفجر ديمقراطية العمل
فى النقابات والاتحادات » . والتفجير

الذى حدث في مصر لا يجب أن ينحصر في مصر • لذا أطلب السينمائيين العرب أن يصلوا في الصدام كما حدث عندنا ، فهم يعانون مثلما نعانى من قمع حرية الرأي والتعبير والسيطرة على المؤسسات النقابية والاتحادات • وبالنسبة للمهرجان احتج على الاقلام الصحفية التي كتبت تطالب بمنع عرض بعض الافلام ، كذلك يجب التصدى بشكل عنيف جدا للرقابة التي تدخلت في اختيار افلام المهرجان وتصنيفها وتحديد جمهور كل فيلم •

كما صدرت عن الندوة القرارات (التوصيات) التالية :

١ - ارسال برقية للسفير السوفيتي والسفير الامريكى لاعلان التأييد الكامل لاتفاقية نزع السلاح النووى ويطالبون بنزعه من المنطقة العربية كلها •

٢ - تأييد المشتركين في الندوة لحركة جموع الفنانين •

٣ - استنكار خضوع افلام المهرجان للرقابة وموافقة اللجنة المنظمة على ذلك •

٤ - استنكار المقالات التى نشرت تطالب بمنع عرض بعض الافلام •

٥ - تأييد قرار ندوة مقاطعة التطبيع مع اسرائيل التى عقدت في سوريا •

٦ - تكوين لجنة للدفاع عن حرية التعبير تتبثق من اتحاد الفنانين العرب •

٧ - استنكار عدم دعوة النقاد ، الذين ايدوا الفنانين ، لحضور المهرجان •

الفيلم صار سلعة

وأخيرا تحدث محمد السويد من لبنان فقال : هناك حقائق مامة منها : حقيقة الانظمة التى تحول معظمها الى أنظمة مخابرات وأمن قومي ، وايضا حقيقة الشعب وعلاقته بالسينما ، فالمبنية التحتية هشة على كل المستويات ، وبين البنيتين (الفوقية وال تحتية) ضاعت الفرص المتاحة أمام النخبة ، وبالإضافة الى ضياع حقوق النخبة كان هناك أيضا الدخول الى ما يسمى بالمشكلة الاقتصادية • ثم أضاف «نحن نعيش في الحقبة الخليجية المنحزمة في السوق العربى ، مما أدى الى استرخاى السينما والثقافة عامة ، فالوزع العربى حول الفيلم الى مجرد سلعة ، وتلك هي المشكلة » •

بيان وتوصيات

في ختام الندوة صدر عنها بيان جاء فيه :

قراءات

رفعت سلام

باختين : الماركسية وفلسفة اللغة
كتاب تلسيسي ، شوهته الدرجة

بطرس بوج - على شهادة في التاريخ
وفقه اللغة • وفي بداية الثلاثينات،
بدأ كتابة أطروحته الجامعية عن
« رابليه » • وعمل - في أواخر
حياته المهنية - استاذاً في جامعة
سارانسك • ومع عام ١٩٦٩ ، استقر
في موسكو ، وأخذ يساهم في المجالات
الادبية • ولم تبلغه الشهرة الا في
أواخر حياته ، بعد إعادة نشر
كتابه عن ستيفوفسكي وأطروحته
الجامعية عن رابليه •

أما كتاب « الماركسية وفلسفة
اللغة » ، فنشر عام ١٩٢٩ في ليننجراد
باسم مستعار هو فولوشينوف ،
لتجاوز مصاعب النشر • وصدرت
ترجمته العربية - مؤخراً - عن دار
توبقال المغربية للنشطة ، وقام بها
محمد البكري ويعني العيد •

وتكمن أهمية الكتاب في أنه يضع
تصوراً نظرياً جديداً للفعل الدلالي

منذ بداية الستينيات ، أخذت أعمال
ميخائيل باختين (١٨٩٥ - ١٩٧٥)
تتال اهتماماً كبيراً في أوساط الباحثين
في مجالات الأدب ، سواء في الاتحاد
السوفيتي أو أوروبا أو أمريكا • وقد
ساهم انتشار أعماله في تجديد
التصورات النظرية حول اللغة والشعرية
وعلم الدلالة ، في علاقاتها المرتبطة
بالمجتمع والتاريخ •

ومكذا - أيضاً - أخذت أعمال
باختين تتال اهتماماً واضحاً في أوساط
الباحثين العرب ، في مجالات الأدب ،
ولكن بعد أكثر من عشرين عاماً على
بداية اهتمام أوروبا به ، فصدرت
ترجمة بعض أعماله في العامين الآخرين
فضلاً عن العرض لبعض أفكاره في
مقالات متفاوتة العمق والجدية •

ولد ميخائيل باختين بمنطقة الاورال
في الاتحاد السوفيتي ، ودرس في
جامعة أوديسا ، وحصل - في سنان

فما يسمى بنفسية الهيئة الاجتماعية – التى تمثل حلقة وسيطة بين البنية الاجتماعية السياسية والايديولوجيا – تتحقق ماديا فى شكل تفاعل لفظى ، بما هى الوسط المحيط بكل أعمال الكلام • وبالتالي ، فلا يمكن رصد عملية اندماج الواقع فى الايديولوجيا وولادة للتيمات والاشكال ، بسهولة ، الا على ارضية الكلمة •

والاشارة الايديولوجية هى الموطن المشترك لما هو نفسى وايديولوجى ، بلا حدود مبدئية بينهما • فالاستبطان فعل فهم ، يحدث حتميا بصحبة توجه ايديولوجى ما • ومحتوى النفسانية الفردية اجتماعى بطبيعته ، تماما مثل الايديولوجيا • وعلى ذلك ، فالاشارة الايديولوجية مرعونة بتحقيقها فى النفسانية ، والتحقق النفسى مشروط بالاسهام الايديولوجى • اما للكلمة معنى هيكلى واساس الحياة الداخلية • والغاؤها يحيل النفس الى عدم تقريبا فليس ثمة مسافة بين النشاط النفسى وعبارته •

وفى هذا السياق ، يرصد باختين المصالح المميزة لتيارين فى الفكر الفلسفى للسانى • فتيار « الذاتية المتألمة » يعتبر اللسان نشاطا ابداعيا متواصلا ، يتجسد فى شكل افعال الكلام الفردية • وقوانين الابداع اللغوى لديه – فى جوهرها – قوانين فردية نفسية • اما الابداع للسانى ، فابداع معقلن مشابه للابداع للفنى • انه تيار الرفض القاطع والمبغضى

يتجلياته المختلفة : للتجاوز ، والتداخل النصوى ، والتفاعل اللفظى مرتكزا ، على نقد شمولى لللاسس الفلسفية للبذاهب والمدارس الالسنية التى كانت سائدة فى الثلاثينيات (ولا تزال مستهرة حتى الان بصيغ أخرى مفعنة) •

ومحور تصور باختين ، فى هذا الكتاب هو علاقة اللغة بالمجتمع ، من زاوية جدلية الاشارة اللغوية كنتاج للبنية الاجتماعية • ويعالج عملية التحدث من خلال « التفاعل اللفظى » فى كل اشكال الخطاب اللغوى ، ومنه الخطاب « الأدبى » ، وعلاقة الايديولوجيا والوعى باللغة •

ويرصد « **رومان جاكوبسون** » – فى تقديمه للكتاب – أنه « يسبق كل المآثر والفتوحات المتجزئة اليوم فى اللسانيات الاجتماعية ، وينجح – اساسا – فى استباق وتجاوز النبوءات الدلالية الراحنة ، وتحديد مهام لها جديده وعظيمة وواسعة المدى » •

يبدأ باختين الكتاب بحراسة علاقة الايديولوجيا بفلسفة اللغة ، حيث الكلمة هى الظاهرة الايديولوجية التى فيها تتجلى الاشكال القاعية والايديولوجية العامة على افضل وجه • فهى – وفقا لذلك – الموضوع الجوهرى لدراسة الايديولوجية ، استنادا على خصائصها : الصفاء الدلالي ، والحياد الايديولوجى ، ومشاركتها فى التواصل البشرى اليومى ، وامكانية استنباطها ، وحضورها الاجبارى كظاهرة مرافقة لكل فعل

اللسان في حياتها وتطورها • بل أنه يبعدنا عن الواقع التطوري والحي للسان وعن وظائفه الاجتماعية ، بما هو ظاهرة تاريخية صرفة • فاللسان صيرورة تطور متصل ، تتحقق عبر التفاعل اللفظي الاجتماعي للمتكلمين •

ولا تتفق الخاصية الابداعية للسان مع الابداعية الفنية ، أو أى شكل من أشكال الابداع الايديولوجي الخاص ، لكن من المستحيل - في الوقت نفسه - أن تفهم ابداعية اللسان بمعزل وفي استقلال عن المضامين والقيم الايديولوجية المرتبطة بها • ومن ناحية أخرى ، فتطور اللسان - كأي تطور تاريخي - يمكن أن يدرك كضرورة عمياء من النوع الآلي ، لكنه يمكن أن يصير - أيضاً - « ضرورة تعمل بحرية » ، بعد أن تصبح ضرورة واعية مرغوبة •

وينتقل باختين الى طرح علاقة القيمة والدلالة باللسان ، فالتيمة نسق حيوي ومعقد من الدلالات ، يسعى جاهداً الى التطابق مع شروط لحظة معينة من التطور • أما الدلالة فهي جهاز تقني لتحقيق التيمة ، وإن كان من المستحيل وضع حدود آلية ومطلقة بينهما • وأفضل طريقة لصياغة العلاقة المتبادلة بينهما تكمن في أن التيمة تشكل الدرجة العليا والحقيقية للتسرة على انتاج الدلالة لسانيا ، في حين أن الدلالة هي الدرجة الدنيا من التسرة على انتاج المعنى • فلا معنى للدلالة في حد ذاتها ، لانها ليست

للاتجاه الوضعي في اللسانيات ، ومن أبرز رموزه هامبولدت وبونجت وغوملر • أما التيار الثنائي - « الموضوعية المجردة » - فينظر للسان كنظام ثابت من الاشكال اللسانية المعيارية ، يتلقاه الوعي الفردي - كما هو - بصورة اجبارية • ويرى قوانين اللسان - في جوهرها - قوانين لسانية ، داخل النظام اللساني المطلق ، متخذة شكلا موضوعيا بالنسبة لكل وعي ذاتي ، بلا علاقة بالقيم الايديولوجية • وليست أعمال الكلام الفردية - في ذلك - سوى انحرافات أو تنويعات عارضة لقواعد اللسان • وتبدأ جذور هذا التيار في عقلانية القرنين ١٦ و ١٨ ، ثم دوسوسير ومدرسة جينيف ومانييه •

ويركز باختين نقده على التيار الثاني ، ابتداء من نفى وجود أى اثر لنظام من المعايير اللسانية الثابتة ، وتأكيد حقيقة التطور المتواصل لمعايير اللسان وقواعده • ولا وجود لهذا النظام الثابت الا في نظر الوعي الذاتي للمتكلم المنغمى الى جماعة لسانية معينة ، في لحظة تاريخية معينة • ولا ينفصل اللسان - في استعماله التطبيقي - عن محتواه الايديولوجي المرتبط بالحياة • واللسان - كنظام من الصيغ والاشكال التي تحيل الى معيار - ليس سوى تجريد يتركب من عناصر معزولة - تجريديا - عن الوحدات الواقعية ، التي يتكون منها التسلسل الكلامي • وهو لا يصلح - بذلك - كمساعدة لفهم وتفسير وقائع

سوى قدرة وامكانية على أن تدل ضمن
تيمة محسوسة .

ولا تحمل كل كلمة تيمة ودلالة -
فقط - بل أيضا نجرة قيمية ، لا وجود
لكلمة بدونها ، وتظهر بواسطة النغمة
التعبيرية . ويرتبط التطور للدلالة في
اللسان - دائما - بتطور الافق التقييمي .
لدى فئة اجتماعية معينة . والاهتمام
بالتقييم الاجتماعي ضرورة لفهم التطور
التاريخي للتيمة والدلالات التي تتكون
منها .

ويطرح باختين أهمية دراسة أشكال
التواصل اللفظي (التحدث) و(الخطاب
المروى) ، ويقدم تحليلا للخطاب المباشر
وغير المباشر في اللغة الروسية الأدبية ،
والخطاب غير المباشر في الفرنسية
والألمانية والروسية .

يبقى أن الكتاب عمل تأسيسي ،
يجهل إلى مرتبة « الأصول » ولكن
ترجمته العربية تفرض جهداً منهكاً
على القارئ المثقف ، لا لاستيعاب
الأشكال المطروحة ، بل لحل الغماز
الترجمة ، أولاً وقبل كل شيء .
فالترجمة مكتوبة بالفاظ عربية حقا ،
ولكنها - في العديد من مواضعها -
تشكك المرء في انتمائها إلى اللغة
العربية . ولا يقتصر الأمر - هنا - على
ابتداع مصطلحات غريبة بدلا من
مصطلحات مستقرة تؤدي نفس المعنى
والدلالة ، وهو ما يشوش تركيز
القارئ ، ولا على ترجمة الكلمة
الفرنسية ذات المعنى القاطع إلى كلمة
عربية متعددة الدلالات (التزم المترجمان

ترجمة كلمة Signe - وهي المصطلح
المحوري للكتاب كله - إلى « دليل » ،
التي يشيع استخدامها بمعنى « برهان »
أو « اثبات ») ، وانمسا امتد إلى
النحت القسري اللفظ للكلمات تنفق إلى
الدلالة الحقيقية على المعنى ، وتحمق
استرسال الفهم (مبني ، جمعن ،
خطاطة ، ذئبية ، استفسار ، صنانة ،
مصاقبة ، غرضة ، فردن ، لسنيات
.. الخ) . ويتراكم كل ذلك ليصب في
بنية الجملة وصياغتها . ولنضرب
بعض الأمثلة : (وأول مشكل رئيسي ،
يطرح من خلال هذا المنظار ، هو
مشكل الإدراك النشط لا « معيش
الداخلي » . ومن الضروري ادماج
« المعيش داخليا » في وحدانية المعيش
الخارجي الموضوعي) . (أن الخطاطة
لا تتحقق الا في شكل متغيرة خاصة) .

تتحول الترجمة - بذلك - إلى
عملية قسرية للنص واللغة العربية معا
تتمدد آثارها إلى القراء . وهي سمة
تتخفى حدود هذه الترجمة ، لتتسع
في الغالبية العظمى من ترجمات
الكتابات النظرية في الأدب التي ظهرت
في أوروبا منذ الستينيات ، والتي
أفاقنا عليها - مؤخرا - دوائر المثقفين
العرب .

وإن الأمر يحتاج نوعا آخر من
المعالجة .

مجلة الشعر : تأكيد

لنقل جديدة ، ولكن

أهمية العدد الجديد من مجلة « الشعر »
.. لا تكمن في أنه يضم ١٨ قصيدة ،

لقراء نص قصيدة « من أب مصرى
» التى تحتل مكانا تاريخيا
فى حركة الشعر المصرى الجديد ، بعد
نفاذ طبعتها القديمة

ومن أهم مواد العدد ٥٥ الحديث
الذى أجراه إبراهيم دلاود مع الشاعر
الكبير أحمد عبد المطلبى حجازى ، برغم
ألف الأخطاء المطبعية الكثيرة ، يلفت
النظر فى حديث حجازى ، قوله « أنا
مع شعراء السبعينيات تماما ، فى
سعيهم لتجاوز اللغة الشعرية التى كتبنا
بها ، لا لأن هذه اللغة أصبحت
تقليدية كما يقال ، ولكن لأن كل
شاعر عليه أن يضيف ويتجاوز سواء
وإن لم يكن مضيفا أو متجاوزا ، عليه
الأن يحاكى غيره ٥٥ وفكرة الخلق أساسا
مرتبطة بمسألة الإضافة والتجاوز .
ولن يكون هناك عمل فنى له قيمة ،
إلا إذا كان فيه شيئا (؟) من التجاوز
والإضافة » . أما ما يثير التساؤل ،
فهو الهجوم الانفعالى الذى شغله
حجازى على سعدى يوسف ، ردا على
رأى لسعدى يتعلق بالبنية الإيقاعية
للشعر العربى التقليدى ، بما يصل إلى
مستوى (هذا الكلام لا يقوله رجل
عاقِل) (وهذا كلام سخيف لا معنى
له) و (هذا نوع من الهجس) و (وهذا
هجس وكلام فارغ) . ولا تعليق .
ولكن ، خلال ذلك ، يرى حجازى أن
« القرآن الكريم هو قيمة شعرية عالية
ولكنه غير موزون ، وقيمة إيقاعية
عالية ولا ينتمى لآى بحر » ولكنه فى
السطر التالى - مباشرة - يحدد أن

دفعته واحدة ، برغم جودة نسبة
لا بأس بها من القصائد ، ولا فى أنه
يضم حديثا مع الشاعر الكبير أحمد
عبد المطلبى حجازى ، وملفنا
عن الشرقاوى ، برغم أهميتهما . فهذه
المواد - جميعا - لا تخطو من يأخذ ،
بصورة أو بأخرى .

ولكن أهميته تكمن فى أنه يمثل -
مع سابقيه - نقلة جديدة ، أحياء لمجلة
هينة ، كانت تصدر بشكل شبه مصرى
دون أى تماس مع شئ فى الحياة
الثقافية المصرية . وقد أصبحت
المجلة - فى صدورهما الجديد - إضافة
إيجابية ، فى مجال النشر الثقافى .
فلما أن نثر بعض الخلافات ، ولما
أن نتحفظ على بعض ما ينشر فيها ،
ولكن عاينا أن نعتد ونحترم الجهد
الذى وفر لها المسحور الجديد .
كإضافة حقيقية ، وهذا أضعف
الإنهائ .

هكذا ، يضم العدد الجديد ١٨
قصيدة ، من أهمها قصائد لنزار قباني
والفيثورى ومحمد أبو دومة وعبدالمع
رمضان ووليد منير وصلاح والى .

أما ملف الشرقاوى ، فيفتقر لأية
معالجة نقدية لأعماله ، فيها اتسع
لحديث عاطفى من ابنه حشد فيه كل
الإنهائات التى تليق برثاء الابن لآبيه
ولكنها لا تليق بالنشر فى مجلة جادة .
ويتسم الحوار الأخير مع الشرقاوى
الذى أجراه مصطفى عبد الغنى بدرجة
واضحة من الابتسار . ولعل المنزة
الوحيدة لهذا الملف « السريح » أنه وفر

« للوزن قيمة أساسية من قيم الشعر »
• • لأنه شرط أساسي لتحقيق اللغة
الشعرية » • فهل تظل هذه الاحكام
من التناقض ؟

وفي باب « نافذة على الشعر الغربي »
يكتب الدكتور ماهر شفيق فريد عن
« ولت ويطمان » ، ويترجم مقتطفات
من « أوراق العشب » ، بما لا يتجاوز
ما سبق نشره - بالعربية - عن الشاعر
الأمريكي الكبير • ويكتب الدكتور
جمال الدين سيد محمد عن « الشعر
الاسلامي اليوغوسلافي » • ويرصد
إبراهيم رجب - في « نافذة على
الشعر العربي » - بعض الملاحظات
العروضية على الشعر الحديث •

وفي « مكتبة الشعر » ، يقدم الدكتور
شاكر عبد الحميد قراءة لحيوان
« العشب القديمة » للشاعر محمد
كشيك •

ويختتم المصحف برسالة المربد •
وكان الشاعر فتحي سعيد - رئيس
التحرير - قد طالب في افتتاحية العدد
بتكوين « لجنة عليا تراجع أساء
قوائم الطائرين الى كل مؤتمر
ومهرجان من الشعر بشقي الاساليبي ،
والرافعين اسم مصر فوق قصائدهم
الرديئة وتهافتهم للرخيص ، ومحاكمة
كل من يسلك سوكة لا يليق بلقب
للشاعر • وهو اقتراح سيفضى
- بحكم العادة - فيما لو تحقق -
الى تشكيل هذه اللجنة من كبار
الموظفين ، الذين سيرون انهم الاحق

بتمثيل الشعر المصري في الخارج •
ومن يراجع قائمة الشعراء المصريين في
المربد ، لا بد أنه سيلاحظ - للمفارقة
ان الاوصاف التي أطلقها فتحي سعيد
على ممارسات بعض الشعراء ، تنطبق
- تماما - على كبار موظفي الدولة
الذين حضروا المهرجان • ولنا بحاجة
الى تحديد الاسماء ، وخاصة أننا
لم نفس - بعد - كيفية تمثيل الشعر
المصري في مهرجان الابداع العربي في
القاهرة ، منذ سنوات ، ولا في ندوات
معرض القاهرة الدولي للكتاب ، في العام
الماضي • وهو التمثيل الذي حددته
كبار موظفي الدولة •

يبقى أن العدد يفتقر - بصورة
واضحة - الى الدراسة التي تصالج
القضايا الحية في الواقع الشعرى المصري
والعربى •

على أن العدد يمثل مع سابقه محاولة
جادة لإعادة الاعتبار للشعر ، نستحق
الدعم ، لا التحريض عليها ، أو
مواجهتها بالذائف الطائشة •

تراث الصابئة في طبعة جديدة

الطبعة الثانية من كتاب « الصابئة
الغداثيون » • • صدرت مؤخرا في
بغداد ، بعد ثمانية عشر عاما من
صدور الطبعة الاولى •

أهمية الكتاب تكمن في أنه أوفى
ما صدر - حتى الان - في تقديم
الحقائق المتعلقة بالصائبين ودينهم ،

والوصف الحقيقي لطقوس الطائفة
وشعائرها وممارساتها الدينية .

والكتاب من تأليف المستشرق
البريطانية « ليدى دراور » ، التي قضت
أربعة عشر عاماً بين الصابئة في
العراق وإيران ، في دراسة ومشاهدة
وحتى ممارسة بعض المراسم لاتقانها
ونسجيلها تسجيلاً دقيقاً . أما
الترجمان - نعيم بدوي وغضبان رومي
- فمن أبناء صابئة العراق .

ولفظ « الصابئة » مأخوذ من كلمة
« صبا » الآرامية ، التي تعني
الانغمسال بالماء والعمودية ، وليس
من كلمة « صبا » العربية ، التي تعني
خروج الفرد من دين أبائه إلى دين
آخر . أما « الندائيون » فهي إشارة
إلى الصابئة الاصلايين الذين ورد
ذكرهم في القرآن . وهم يختلفون عن
« صابئة حران » الذين يقدسون
الكواكب والنجوم .

ويؤكد الكتاب على أن الدين
الصابئي دين توحيدى ، يؤمن أتباعه
بإله واحد انبعث من ذاته ، وبآخرة
فيهما ثواب وعقاب ، والجسم فان ،
ولكن النفس خالدة ، وهي جزء من روح
عليا ، تعود بعد الممات فتلتحق
بالمكوت الأعلى الذى هبطت منه في
الأصل . الطقس المركزى في الدين
الصابئي هو التعميد في الماء
الجارى . ويقوم لديهم مقام الاعتراف
وطلب الغفران لمواجهة الحياة مواجهة
جديدة نقية خالصة لوجه الله ، كما

أنه أيضا علامة اعتناق الفرد للدين
الصابئي . ولدى الصابئة كتب عديدة ،
ألا أن كتابهم الرئيسى هو (السيدرا)
و (كنزه ربه) أى الكنز العظيم .
وقد تمتع الصابئة - تحت الحكم
الاسلامى - بما تمتع به أهل الذمة ،
وأخذت منهم الجزية باعتبارهم
أصحاب كتاب .

ويقع الكتاب في ٤٠٠ صفحة
(١٤ فصلا) تنتهى بالألفباء
الصابئية ، ومجموعة من الملاحق
تسجل بعض الطقوس اليومية
باللغة الندائية ومعناها التقريبى
باللغة العربية .

« دورا » تكتب عن قناة مسكونة بالتاريخ

مازجريت دورا ، الزوائية الفرنسية
الشهرة الحائزة على جائزة جوناكور
الأدبية عن روايتها (العاشق) .
صدرت لها - الشهر الماضى - رواية
جديدة تحمل عنوان (أميلى آل) ، عن
دار (هينوى) الباريسية . وتعلينا
على الرواية الجديدة ، تقول (دورا) :
في رواياتى السابقة لم يكن هناك
أشخاص ينظرون إلى التاريخ
ويشهدون عليه . أما في (أميلى آل) ،
فثمة امرأة - لفرط إيمانها بشهادات
التاريخ - تسعى لتأليف كتاب تؤرخ
فيه للتاريخ ، دون أن تعرف أبدا من
أين وكيف ومتى تبدأ الكتابة . وأمام
عجزها لا يبقى ثمة فارق كبير بين تلك

المرأة الممتلئة وتلك الفارغة التي تقتل أيامها في الحانة ، مخمورة وعينها مشدوحتان إلى الأرض ، لا ترى غير البلاط القذر ، ولا تشهد على غير الفراغ واللا شيء .

وتقول دورا : كثيراً ما تنتابني - منذ انتهائي من هذه الرواية - فكرة أنني لست مؤلفتها ، وإنما مرت فقط عبري ، من خلالي ، وأنا نائمة أو ساهمة . وفي أفضل الحالات ،

أشعر أنني كنت الشاهدة على كتابتها ، لا أكثر .

وتصف (دورا) بطلة الرواية بأنها فتاة مسكونة بالتاريخ ، آتية من زمان آخر غير زماننا ، من زمان ما قبل للتاريخ . وهنا أهمية للعمل في نظري . فهو اصطياذ لكنوز ما قبل التاريخ . وفي ذلك ، تكمن - في نظري - ذروة وظيفة الفعل الأدبي والروائي ، بصورة خاصة .

« أليك .. أيها الوطن » سعيد العويناتي

صباحا %
وعند المشية
تلقينه ببعدا
في عويناته حفلة من حكايا الطفولة
وجرح ينز
ووجه كورد الصباح المقيد .

في الثاني عشر من الشهر الماضي ، مرت الذكرى الحادية عشر لاستشهاد الشاعر والصحفي البحريني سعيد العويناتي ، تحت وطأة التعذيب عام ١٩٧٦ .

وقد صدرت - مؤخرا - الطبعة الثانية لديوانه الشعري (أليك أيها الوطن ، أليك أيها الهيبسة) في ١١١ صفحة ، عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، بتقديم للشاعر الكبير سعيد يوسف .

يكتب سعيد في تقديمه : « في أولسط للسبعينات ، وببغداد ، عرفت . أيها ، كنت في (المركز الفلوكوري) ، بعيدا عن الضجيج ، منصرفا عنه إلى ضجيج خفي في الروح ربما كان أعلى صوتا . أتذكر أن سعيدا نشر آنذاك قصيدة في صحيفتنا اليومية ، وكان للقصيدة مفاجاتها لدى ، أنا الذي أعرف من أهل الشعر في البحرين أسماء محدودة ، عزيزة ، ليس بينها اسم سعيد العويناتي .

تتقدم والمهد • وهي المرة الأولى التي ينشر فيها أدونيس شعره في المغرب •

✽ مع معرض القاهرة الدولي للكتاب ، صدر للكاتب بدر الديب إعلان جديان : « قلال من غروب » • مقطوعات في الحب والسياسة والدين ، عن مؤسسة روز اليوسف ، و « حرف الحاء » • نصوص ابداعية كتبت عامي ١٩٤٧ و ١٩٤٨ ، عن دار المستقبل العربي • وفي مارس القادم ، تصدر مختارات فصول « السنين والظلم » • مجموعة نصوص ابداعية تتطوى على ملحق قصصى •

✽ « نداء المرفأ • نداء الريح » • أحدث أعمال الأديب البحريني أمين صالح ، صدر مؤخرا بالمانما • والعمل تجربة في الكتابة الجديدة ، التي تستفيد من إمكانات الشعر والقصة معا ، لتقدم نصا ابداعيا يخرج عن حدود التصنيف التقليدى • ويضم العمل خمسة نصوص • سبق أن صدر لأمين صالح خمسة أعمال بين بيروت والبحرين • وتصدر له - قريبا - مجموعة قصصية بعنوان « العنصر » ، وترجمة لكتاب في السينما بعنوان « السينما التدميرية » •

✽ الكسوف والسلام - رائعة تولستوى الشهيرة - صدر في القاهرة الجزء الأول من ترجمتها العربية ، عن مطبوعات (كتابى) ، دون اعلان اسم المترجم •

اسررت لصديق رغبتى في التقاء الشاعر الشاب • ولم تمر أيام عديدة ، حتى للتحقيقه ، حيث كنت أعمل • كان ذا صوت واضح خفيض ، وعينين مستقرتين ، وتواضع مكتمل •••

وكنيت أعجب لمحدثه واستقراره وثقته ، في وقت لم تكن فيه الأيام ، هناك ، مدعاة هوى واستقرار وثقة •

قال لى يومها أنه سيذهب الى أوروبا ، أوروبا الاشتراكية في الغالب ، ليتابع دراسته • وكان النبأ مفرحا •

ثم جاعنى يوما ، مودعا •

الى أين ؟ للدراسة ؟ قائل : نعم ، لكنى بسأزور البحرين نورة قصيرة ، أرى فيها الأمل والأصدقاء ، ويعددها اذهب الى حيث استكمل دراستى • سألته ان كان مطمئنا الى رحلته • قال أنه لن يطيل المكث في البحرين • هناك كان الوداع • سعيد المويناتى اطلال المكث في وطنه • سعيد المويناتى قتل في ١٢/١٢/١٩٧٦ ، سعيد المويناتى تهشم رأسه تعظيما •

غداونين

✽ أدونيس • صدر له مؤخرا - عن دار توبقال المغربية - أحدث أعماله الشعرية : شهوة نتقدم في خرائط المسادة • والعمل الجديد يتضمن قصيدتين مطولتين : شهوة

يشير (حلمي مراد) - صاحب مطبوعات كتابي الى ان هذا الجزء هو الأول من (أول ترجمة « مصرية » كاملة أمينة) للحرب والسلام .

✽ ثلثا قرن من الزمان : مذكرات عبد الله عسان ، صدرت عن كتاب الهلال ، الشهر الماضي ، استكمالا للدور الذي تقوم به دار الهلال في نشر مذكرات اعلام الفكر والثقافة فيها قبل لثورة : هدى شعراوي ولطفى السيد ومحمد عبده . . . تغطي مذكرات عبد الله عسان الفترة من ١٩٠٨ الى ١٩٧٩ . وقد انتهت من كتابتها عام ١٩٧٩ .

✽ مواويل النيل المهجر ، الديوان الماشر للشاعر حسن فتح الباب ، صدر - مؤخرا - عن دار الثقافة الجديدة بالقاهرة . يضم الديوان - الذي كتب مقدمته الدكتور محمد حافظ حباب - مشرين قصيدة كتبت غالبيتها خلال وجود الشاعر في الجزائر . كان الديوان الأول للشاعر (من وحي بؤلا سعيد) قد صدر بالقاهرة عام ١٩٥٧ .

✽ خيط اريان ، أول عمل روائي للاديب الفرنسي محمد رضا الكافي ، صدر عن دار النورس التونسية التي تأسست حديثا . سبق أن صدر للكافي (ماري الميثة : شعر ١٩٨١) و (خريف ، قصص ١٩٨٤) و (نساء ، قصص ١٩٨٧) و (ماريامه ، شعر ١٩٨٧) .

✽ بحر شمالك السحاب : حياته وثسعره ، لميمي بلاطة ، صدرت طبعته الرابعة في بغداد ، عن دائرة الشؤون الثقافية . ويصفه الشاعر يوسف الخال في مقدمته بأنه (سيرة حياة لا دراسة نقد وتقييم . وهي في ذلك لا يفصلها عن بلوغ الكمال الا حدود الكمال) .

✽ مداخل الى علم الجمال الانبي ، للدكتور عبد النعم تكمية ، صدرت له طبعة جديدة عن دار (عيون) المغربية . وكانت طبعته الأولى قد صدرت بالقاهرة منذ مدة سنوات . كما صدرت له طبعة بيروتية عن دار العودة . وهو من الاجتهادات العربية الملحوظة في مجال علم الجمال الانبي .

✽ لا مبروات الوجود ، للشاعر السيريالي المصري جورج هنين ، صدرت ترجمته العربية - مؤخرا - بالقاهرة ، عن سلسلة (اصوات) التي تبدأ به رحلة إصدارات جديدة . ترجم الديوان عن الفرنسية لنور كامل ويشي السباعي .

✽ رياح الكواقع ، أحدث دواوين للشاعر السعودي علي الدميني . يضم الديوان قصيدة « الخبت » ، وتجربة شعرية متحدة المستويات والأصوات تحمل اسم « أناشيد علي باب السيدة العظيمة » . يعتبر علي الدميني من أهم الأصوات الجديدة في الشعر السعودي .

تجربة رسالة في النظر عبد جبر

الكلية التي ألقاها القاص عبد جبر
في ندوة « الرواية العربية » التي
نظمتها اتحاد كتّاب المغرب في الرباط
في أواخر أكتوبر سنة ١٩٨٧ م .

ليس هناك جديد في الحياة الشخصية لأي منا ، مهما كانت
المقاييس أو تفاصيل الحكايا ، وقصصها الغريبة ، سوى كيفية
الاستفادة منها في العمل الإبداعي .

وبالنسبة لي ، إذا كان هذا يعني أحدا على الإطلاق ، قد
أقصد بتسجيل بعض اللفتات هنا تبين ما يظهر ويبدو مشاكل
مركبة في عملي الروائي ، واجابة عن سؤال البداية ، وتفسيرها ، ربما ،
للخطوط العامة التي تحكم نظرتي للفن الروائي ، والتي على أساسها
أعيش تجربتها التي أصطلي بنسارها ، دون مقابل تقريبا من ورق
البנקوت ، وإن كنت أستمد منها معنى حياتي .

نعم ، لقد بدأت رساما ، لكنني ، وقد يكون هذا غريبا ، لم
أستعمل قط ، أي من أدوات الرسام المعروفة - الفرشاة والسكين
والقلم - بل غصت بأصابعي في زيت الألوان ، وأخذت أتخسس بها
السطح حتى يتلون ، ولم أقتنع قط بآلية نصيحة لأعدل من وضعي
حتى ، كما يقال ، أشق طريقي في عالم الرسم بنجاح ، وركبت رأسي

وكانت النتيجة أنني فشلت فشلا ذريعا في الاستمرار ، ولا أنكر الان
للحظة التي توقفت فيها عن الرسم ، ولكن الحماية أخذتني الى أن
اكتب روايات خيالية خائبة سرعان ما القيت بها الى النيران ، حتى
كانت العمادة .

لست أسرد قصة حياة شخصية ، بقدر ما أتحسس طريقى
بين ركاب الأفكار والخيالات والاحاسيس الغامضة ، لأسجل كلاما
عن طريقة للنظر الى الأشياء ، والطبيعة ، والبشر ، قد تساعد (قد)
على توضيح بعض الامور (الغامضة) التي شكنا منها أولئك الذين
أوقعهم الحظ العاثر في التعامل مع كتبى .

ولا ينفذ عن أحد « بتنظيم النص » الذي سأقدمه حالا ، وليتجاهل
القارئ الأرقام والعلاقات ، فما هي الا حيلة للتغلب على تشتت
« الكلام » وعدم الانتظام في نظرية ، ربما ، لأن الواحد لا يرى أن
هناك نظرية كاملة شاملة قاطبة ناهية في الفن ، وما هي الا خبرات
قد يحسن بعضها صياغتها ، لدربة ، في جمل تحمل شبهة المقولة ،
أو القول ، أو القوانين الجزئية المستخلصة من مصاندة التجربة ،
والاصطلاح بنسار الحال .

(١)

النملة نملة ولا يمكن أن تكون غير ذلك ، وكذلك الجبل والروح ،
لكل حياته ، وغوامضه وتجلياته ، أفعاله ووجود أفعاله ، وطريقة
النظر الى أى شيء ، ومن اللحظة الاولى ، هي التي تحكم صياغته
على هذا النحو أو ذاك .

ولحظة التوفيق الحقيقية تأتي مع اقتناص الزاوية الحية لبده
العمل ، في اللحظة الساخنة ، حيث تكون والحال معا ، في بؤرة واحدة ،
قادرين على الانفعال للوجود ، فنحن نبحث النغم ، ثم أن كل شيء
يتم بتوافق ، وتتدفق اللغة الصحيحة ، المجردة من الحواشي الغائبة ،
مع الايقاع الحسن ، مع التعبير الكامل ، مع الاستجابة « للشئ
نفسه » دون نوازع مفروضة ، فيولد المولود حيا مفا ، وتتفتح
أطرافه ، ويحدث الصفاء ، وتجد نفسك في لحظة من لحظات
الربيع الاخضر : الحياة التي نحسها أكثر مما نعيشها ، نحياها ، وإن
كانت بعيدة النال من اليد .

(٢)

لقد جاءتني الإشارة ذات صباح باكراً ، بعد أن تصفحت
صفحة الصباح المكتبة ، وتمشيت في الشوارع المكتظة بالوجوه المتعبية
والأجساد الهزيلة والانفعال المر ، ونظرت الاسواق وجلست على
المقهى لارتياح ، ثم قضيت ظهيرة يومي في حديقة الحيوان ، ومشيت
في المساء الى « السيرك القومي » وهناك كان رجل الأكروبات ،
الرجل الكاوتشوك ، وأكل النار ، واللاعب مع الاسد والنمر والثعبان
والعمارة (لا ، انها تلبس ورقة توت لتغطي بشاعتها) المشية
على الحبل ، فرأيت الناس في المدينة ، وهتفت لنفسي ، وأنا أشد
الغطاء المسكران على جسدي المتعب : أبشر أيها الروائي ، هذا الليل
لا يصلح للحياة ، لكنه غني بالمادة لعملك .

**واعتقد أن هذا ينطبق على كل ولايات العرب : فابشروا أيها
الأسطوانات : الرواية ديوان العرب الجديد .**

(٣)

إذا كان المقياس الاول الحاكم في هذا العالم الذي يرتدى
رداء الاستهلاك القهبيء هو « الشكل المجرد » فانني أقول لكم ،
وأعترف ، بأنني تمس للنهاية ، غير محظوظ بالمرّة ، لانني ولدت
في عالم قبيح الى أقصى مراحل القبح .

لكنني لا أرى للعالم على هذا النحو ، فهناك تجربة الروح في
العالم ، هناك جوهر الاشياء المعبر عنها بالمظهر ، بما نحسه ونراه ،
واعتقد أن التجربة الروحية التي عاشها الفتى العربي ، بكل
ما فيها من يأس ومدارة ، ومن حرمان عميق للحرية ، ومن قهر
للجسد ، والانحناء الى الطرق « الخاطئة » قصدا للارتواء ، ثم
الوقوع على الكلمة ، والايمان بانها في البدء كانت وتكون في النهاية ،
الكاتب ابن عصرنا ، ابن هذه التجربة الروحية ، محظوظ الى أقصى
درجة ، فإين ذلك الكاتب الذي عاش عصراً كله بشاعة .
عليك دين كبير يجب أن تسدده قبل فوات الوقت .

(٤)

ما الذي عنفته الكتابية للبشر طوال العصور ، ذلك الانسنان
البدائي الذي كدنا أنفسنا وخط على صخور الكهف أولى محاولات
الرسم ، هل يمكننا أن نتساءل عن هدفه المباشر ؟

غالب تطلب الانسجام من طور الى طور ، شذنب الانسجام
أدواته ، وأصاف معاني جديدة ، لكن كان الأساس دوما : الحاجة
التي تسرى في الداخل الى التواصل ، الى « تنفيذ » رغبته للكاملة
في استخراج قدراته وامكانيات تفوقه كخالق يأتي بها لم يأت به
أحد ، في انيسان ايقاع جديد من موسيقى الحياة ، هل هي الأصل
في النغم المركب الضارب في أعماق الذات حالة تواصلها مع ما حدث
عبر الأزمنة ؟ ماذا تعني الكتابة ليس سؤالا سهلا ، ولا يمكن أن
تكون اجابته هكذا. بالجمان ، فهل نعيش حقا لحظة السقف
الانساني ونحن نتواصل ؟

الفن حاجة إذن - هذه واقعة - مهما اراد سيطرة البورصة
أن يشغلونا عنها ، بلعبهم البلاستيكية المفضوحة .

(٥)

أود أن أعبر لكم ، وربما كنتم الجمع الوحيد الذي تستطيع
أن أعبر أمامه عن مكتونات نفسي دون خجل أو هتاراة ، عن احتقاري
الابدى للرواية المفصلة ، رواية « التزوية » الذين يفصلون كل عمل
على جسد كل مناسبة ، حتى لو كانت حربا نبيلة ، لانهم بذلك
يجردون هذا الفن - الأكثر نبلا - من روحه ، ويهبطون ارواحنا
بالعطب . هؤلاء الموظفون المنتظمون في التلفزيون هم مشغلو البخور ،
كذابو الزمة ، المواشط ، النفاقون ، ماسحو الجوخ ، لكل سلطة
ومتسلط ، وهم الذين يصطنعون أشياء يسمونها روايات ، وتساعدهم
كتائب النقدة الأفاقين ، يرفعون الرايات باسمهم ، ويضنون لهم
التبائنح ، وما نحن نراهم كل صباح في الصحف ، يضعون أيديهم
تحت ذقونهم وهم ينظرون الى اللا شيء .

(٦)

مصيبة المصائب أننا نعيش عصر اللوسائل التي يحكمها
الطفاة ، والجهلة ، وفاسدو الانواق ، الصغار جدا ، (في الصحيفة
والنفساز ودور الخيالة) وأنت لكى توجد بين أيدي الناس لا بد
أن تمر وتتعتمد من هذه الأجهزة .

لكن ما رأيكم في ذلك الذي لا يجد أى متعة في أن يتفرج
عليه الناس في مقرة تالية للسلسل التلفزيونى الرديء ، والغنية
الملطخة بالالوان الفجة ، وقائل الزور ، وملفق الاحكام الاسلامية ،
من أراد أن يكون التواصل « رقيقا » الى المرامى العليا ، دعوة

للحظة الميلاد الجديد ، عندما تتعمد الوسائل بهاء الحقيقة ،
يوم يركض الجبناء كالفتران أمام الزحف العظيم .

(V)

تمس ذلك الموهوب الذى يضع نفسه فى تجربة أحادية الجانب،
تصنعيه لعبة ، أو يقبع على ذاته ، أو يأسره الأعجاب الأول الذى
لاقاه عمله من القارئ أو الكاتبين ، فيتمادى فى التجربة المكرورة
الواحدة يعيد فيها ويزيد إذا كان ضعيف النفس قوى الحب
للاشتهار الفارغ ، فتكلمه التجربة ، أو يقف عند حد ذاته
فيستوقف .

اصارحكم القول : لقد رأيت بعضا من أفضل أبناء جيلي
يغترقون فى حبائل التجريبتين ، فقلت : يا ولد انفذ بجذرك ،
لا تفعل هذا الفعل ، ولا ذاك ، وتسلم بخبت القلب ، وهكر
الغلب ، واقفز من الوشوف فى بؤرة التجوية ، وجهد ذاتك
ونفسك ، ولا تهتم بآراء الكاتبتين ، فهم فى فراغ وجانب ،
والحقيقة مع الفن عطاء ، وخروج من تجربة الى أخرى ، ومن
شكل لشكل ، وإذا لم تعط التجربة وليدها منها ، فاقذف بها من
حالتى ، وتناولها مرة أخرى بعد حمام فى المحيط العميق ، وأخرج
للمشمس ولا تفعل الفعل مرتين أبدا ، وحطم ، وكسر ، وأعمل من
الركام بناء آخر ، هو منه ، لكنه ، بعد أن يقف ، يصبح غيره ،
وتوخ طريق الذى مات وفرشاته بين أسفانه ، ولا تستهوك الحواشى
والثرثرات ، فالأسطى الماسر من امتلك القدرة على النفى ، المبقى
على الجوهر والاصل ، الماشى مع اللب والجذع ، تارك العشب الجاف
يتطاير مع الريح .

(٨)

ما الذى يدفع البعض الى الخطأ ، ليجعل منا نحن أفراد الكتاب،
طابورا يسمى « الأبناء الضعفاء » أو هكذا يتمادى : جيل الستينيات ؟
هل هناك حقا ، ضمن طابور طويل يقف من أراد أصلا أن يخرج ،
أن يمرج على الفياق ، ويركب الصعب ، يقفز بين السجود ويتخطى
الحدود ويبشر .. هو الذى خلة أن يجلس للعمل لا أحد معه ، وحده
يمسأى النار ، ويقاوم هروب المنظر .

نعم اننا نكون أسعد حالا لو امتلأ العالم بالمبدعين ، هناك
لفحة من الذفء تصيبك قطعا وأنت تعيش فى عصر من رأى ، لكن
هذا نظر آخر .



قتل صاحبي ضاحكا أثناء « هوجة » أدبية : ألقى بحجر فالغالب
أنه سيسقط على رأس كاتب قصة .

فهل من منقذ لنا من نصائيف غلب السردين ، وطوابير
الجهيمات التعاونية .



صديقي (ص م) تجاوز الخامسة والخمسين ومازلوا يطلقون
عليه « الأديب الشاب » .

ليس هذا سجننا أرادته لنا المفروضون ؟

لست أديبا شابا ومن يصفني بذلك سأطلق عليه النار .

(٩)

سقط البعض في رغبة أن يكون شخصية عامة ، لم يدرك الخطر ،
فالنفسان شخصية خاصة جدا ، وحينما يتحول الى « عامة » فإن أمره
قد انتهى ، لأنه أصبح مباحا .

(١٠)

الكلمة في أزمة بالفعل ، لأن الخطر يحرق بها من كل جانب .
وأقول لكم أننى بحكم موقعى فى جوف عاصمة صناعة الأعمال
المظورة ، فى وطننا العربى ، حيث تقذف استديو هانتا خارجها آلاف
الساعات المسجلة (على أشرطة الفيديو والسينما التجارية) حاملة
الخطر يتلاحق بلا هوادة ، على أيدي المنتجين الأفاتين ، الذين هم
وهدهم قد اتحدوا فى وطننا كله ، وشكلوا كتيبة الوحدة العربية
الشريسة ، مجموعة وخليط ، خليجون استطاعوا جمع المال الحرام
من السمسة . والاتاة وهم الشعوب ومن رشاوى الأجهزة الحكومية
النفطية وغير النفطية ، وتجار الرقيق الأبيض ، ولبنانيون وشوام
من تجار الحشيش والسلاح ، ومصريون من تجار السوق السوداء
يضمون بشمول عجيب أنواعا لا حصر لهما من تجار الحشيش والعملة
والمساكن والمقاولين وتجار الماشية والسرقيق الأبيض والدعارة

المرافعة ، والمرقص للشرقي الرخيص والقوادين العاملين في دعارة
الوجه والظهر ، والجزارين وتجار « السسقط » القادمين من المديح ،
وشوارع الهرم ، كل هؤلاء يشكلون كتيبة الخطر الأكبر على مجتمعنا
العربي كله ، أقول لكم انهم يعملون بسلا حوادة ويلفقون الاعمال
التي تشكل سدا منيعا أمام الكلمة ، على كل المستويات ، وضدنا
نحن الذين يجب أن نستيقظ وأن نعي ما يفعلون بجدية فائقة .
صديقوني انني أرى الخطر كل يوم ، حتى في المعاملات الرسمية . يأتي
من الشفق المفروشة واجنحة الأوتيلات الضخمة التي يدبرون فيها
جرائمهم في ليل يفسج بالصخب ، وهم يتحركون ونحن نيام .
فاستيقظوا !

(١١)

صديقي ، لم أكتب بعد ، وما هي الا بضعة تجارب في طريق ،
نعم ، أعرف أنه مخوف بالمخاطر ، بالحفر والشباك ، بطرزان نفسه ،
بآل كابوني وبيجن وشاير ، بالسجون والجوع ، بقتل الاعصاب
وتدمير الزمن ، بالمحاولات المستميتة لسلبنا روحنا من عقالها ،
أست مهددا ايها العربي البائس حتى أن تسمى قضية وجودك ؟

أعرف ان الموت هناك دائما ، لكنني أعاهدكم على أن أداكم
عن ركني الصغير الذي انفزعته من انياب التنين لأجلس فيه كل صباح
لأعمل في رواية جديدة .



رقم الإيداع ٦١٧١ / ١٩٨٣

سركة الأدب
للطباعة والنشر والتوزيع
(مواقيتي سابقاً)
١٩ محمد رياض - عابدين
تليفون ٣٩٠٤٠٩٦

aluminium company of egypt



تلفکس : ۹۶۱۳۱/۹۲۱۱۹، اجمیال یو، ات

برقييا: ايجييت لوم/القاهره



لماذا نجمع حمادی؟

[illegible]

نبيذہ عن الشریکۃ

[illegible]

ماذا تنتج الشركة

177000 طونسنو

إيجفسمبالي الانستماچ :

١٠٠٠٠ ٧٠٠٠٠ ٥٠٠٠٠ ٦٠٠٠٠ ٢٠٠٠٠ ١٥٠٠٠

وسية تسويق الإنتاج طبقاً للمعدلات التالية :

المسوية الأولى	٤٠ % تقريباً	العمر	٦٠ % تقريباً
----------------	--------------	-------	--------------

تستعمل كمعادلات الأولوية ويصدر حالاً الأكيبات التالية عن الإنتاج شركة شعير للأوسوم :

مستوى الأولوية	١٧٠٠٠ طن	مستوى الأولوية الثانية	١٥٠٠٠ طن
مستوى الأولوية الثالثة	٣٠٠٠ طن	مستوى الأولوية الرابعة	٢٠٠٠ طن

مكة

وتاعة صناعة السجاد
والموكتبات في مصر

تشر ومنتجاتها الاستوان العربية

وتطعم المأكول وتب انتاج سجاد وموكتبات مكة جعلته يا نسب
مكلمه منه الوتاتاه الموطب والموكتبات جوار الوتاتاه فيمها الموط.
ما ينداد الوتاتاه فيمها جوار الوتاتاه الموط والموكتبات فيمها الموط.
والموكتبات فيمها جوار الوتاتاه الموط والموكتبات فيمها الموط.

سجاد
والموكتبات

مكة

البيع في مصر
والموكتبات في مصر



سلطنة
مكة
الاشان سبيلهم

١٩٠٤-١٩٠٥

شركة مكة المكرمة للصناعة والتجارة
مكة المكرمة



عام على رحيل حسين مروة : شجاعة العقل وتعميق الواقعية الجديدة
حصار البطل وإنحسار الثورة في الرواية العربية
أحمد قذافي بين الفساد الحكومي والتعلق الإعلامي



الفن ضد التهر
(حلمى الترنى)

فَهْذِهِ الْعَمَلُ

- ❖ **افتتاحية :** تزييف الرعي : تنويمات على الحن الرئيسي فريدة النقاش ٤
 ❖ من شكاوى الأديب الفصيح ٥٠ غالى شكرى ١١
 ❖ حصار البطال وانحسار الثورة ٥٠ أمينة رشيد ٢٦

❖ عام على رحيل المفكر حسين مروة ❖

- شجاعة العقل وتعميق الواقعية الجديدة ٥٠ عبد العظيم أنيس ٣٦
 — مقدمة النزعات المادية في الفلسفة الإسلامية ٥٠ ابن حودة ٤٣
 — التراث من منظور شعبي ٥٠ حلمي سالم ٤٩
 ❖ **قصص :** الغريبان ٥٤ يوسف أبو رية ٥٤
 — ثلاثة أيام من زمن الخسارة ٥٧ نعمات البحري ٥٧
 — المطر يسقط بعيدا ٥٩ فاطمة محمود ٥٩
 — الجداول تصب في المحطة ٦٦ غنام غنام ٦٦
 — حكاية رجل اسمه سيد ٦٩ إبراهيم فتحيل ٦٩
 ❖ **أشعار :** اصعد فموطنك السماء ٧٣ أحمد مطر ٧٣
 — الحجر ٨١ ممدوح عدوان ٨١
 — سيزيف هذا الزمان ٨٥ محمود الشاذلي ٨٥
 — رفض موت ولد نعناع ٩٠ طاهر البرينبالي ٩٠
 — حوارية الصوت ذى الرعوس الأربعة ٩٢ مختار عيسى ٩٢
 — تخاريف حقيقية ٩٧ رجب الصاوي ٩٧
 — الحرف والجلاد ١٠٠ محمد أبو الفضل بدران ١٠٠
 ❖ **تواصل (في القصة والشعر)** ١٠٣ التحرير ١٠٣
 ❖ **حوار :** مع الشاعر الفاسطيني أحمد دحبور ١٠٦ أحمد اسماعيل ١٠٦
 — تعقيباز على الحوار الماضي مع أنور كامل ١١٠ رفعت السعيد وبشير السباعي ١١٠

❖ الحياة الثقافية ❖

- **تقنيا :** أحمد قدرى بين الفساد الحكومى والتبلىق الاعلامى : سامى فهمى
 ١١٨ — الاسلام السياسى بين فهمى هويدى وسعيد العشماوى : د. محمود
 اسماعيل ١٢٠ — سينما : زمن آل زهران : هسنى عبد الرحيم ١٢٥ —
 ادب : رسالة في الصبابة والوجد ومتابعات أخرى : د. سيد البحراوى ١٢٨
 — نحات : الشرقاوى بين النقد والغفران المسيحى : مصباح قطب ١٣٨ —
 « الشيخوخة » حدثا انسانية حقة ١٤٣ — سينما ٨٧ في مصر ، مخرجون
 وافلام : ١٤٥ محمد بحر الدين ١٤٥
 ❖ **تجربة :** الفرقة والمعزة المستحيلة ١٤٩ لطيفة الزيات ١٤٩
 ❖ **وثيقة :** دفاع عن حرية الرأي والمقيدة ١٥٢ حزب التجمع ١٥٢

أدب وفد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطني للتقدمى الوحوى

٣٧

الصفة الخامسة - مارس / أبريل

١٩٨٨

رئيس التحرير

فريدة النفاش

المنتشرون

د. الطاهر أحمد مكي

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. عبد المحسن طه بدر

د. لطيفة الزيات

مالك عبيد العزيز

سكرتير التحرير

حملى سالم

مختلص التحرير

إبراهيم أصلان

د. سميد البحراوى

د. كمال زمرى

محمد روميلى

المراسلات : مجلة أدب وفد - ٢٢ ش

عبد الخالق ثروت - القاهرة - مصر .

الاشتراكات : (لدة عام) : (داخل مصر)

١٢ جنيه - (البلاد العربية) : ٥٠ دولار

- (أوروبا وأمريكا) : ١٠٠ دولار أو مكافئها

د. غالى شكرى كاتب ونادى تسمى « قدم العديد من الدراسات » من أمها « النهضة والمنوط فى الفكر المصرى الحديث » « الثورة المضادة فى مصر » « (سوسيولوجيا القند العربى) » « شعرنا الحديث إلى أين » . كتاب فى الأهرام حاليا .

د. أمينة رشيد أستاذ الأدب المقارن بضم الفرنسى بجامعة القاهرة ، لها العديد من الدراسات النقدية والمقارنة . لها تحت الطبع دراسة مقارنة حول روايات « الأرض » فى الأدب العربى والعربى .

أحمد مطر ، شاعر عراقى يقيم فى لندن منذ سنوات . يكتب الشكلى المودى والحر .

ممدوح عدوان ، شاعر ومسرحى سوري ، من أهم أعماله مسرحية « محاكمة الرجل الذى لم يحارب » .

نعمات البهرى ، قصاصة مصرية ، صدر لها عن الهيئة المصرية العامة للكتاب مجموعة « نصف امرأة »

يوسف أبو رية ، قصاص مصرية ، صدرت له مجموعتان الضحى المالى ، وعكس الريح .



بدونىة للفنان حسن نواذ

افئنا حيت

تزيف الوعى :

نقريعات على اللحن الرئيسى

فريدة النقاش

لقيت دعوة الاهالى وادب ونقد للعمل الجماعى بين المثقفين استجابة واسعة فى اوساطهم ، اذ تبينوا انه بالرغم من وجود هذا الكم الهائل من المنظمات بدءا من اتحاد الكتاب الحكومى ، وانتهاء بمؤتمر ادباء مصر فى الافاليم الذى دعت اليه الثقافة الجماهيرية ويوشك على عقد دورته الرابعة فى مدينة دمياط ، فان الكتاب الديموقراطيين والطلبيين مزقون مقناثرون عاجزون عن انجاز مهمة التطوير المشترك لافكارهم وفعالياتهم وتوجهاتهم العامة ازاء ما يحدث فى وطنهم وعلى امتداد الساحة القومية والعالمية . ويتبدى هذا العجز اوضح ما يكون حين تزداد كثافة الموجة الظلامية ويتصاعد عنفها ، بل وينتظم عملها فى كل الاطر الجماعية المتاحة والمبتكرة لتلعب دورها الكبير على صعيد الوعى الجماهيرى فى ارتباط وثيق بين عملها الجماعى المنظم الدعوى والعملية الشاملة التى تقوم فيها بدور العازف الاول فى لحن تزيف الوعى الجماهيرى بينما يقوم الحكم بكل اجهزته بدور العازف الثانى . . . وهما ينسقان فيما بينهما فى تناغم مشهود يدعى فيه كل منهما براعة منفردة بل وعداء للأخر ، لكن الاذن المحررة مثلها مثل العين البصيرة سوف تدرك جيدا ان اللحنين الرئيسى والثانوى ينبع كل منهما من الآخر .

سوف ننشر هنا التعقيب اللذين وصلا الينا دون ان نسجل مئات الاستفسارات الشفوية حول كيفية تطوير دعوتنا لاننا نرى ان نفرد لذلك موضوعا خاصا فى القريب العاجل .
وحين نقلب فى عددنا هذا سوف نجد ان الهم الرئيسى الذى يدور حول وصف الواقع لاجتماعى الثقافى العربى الراهن وتحطيله والاحتجاج

عابه والبحث عن دروب ومسالك مبتكرة لمواجهة قسوته غير المحتلة ،
يقودنا مرة أخرى لادراك أهمية ما يدعو اليه الكثيرون من ضرورة البحث
عن شكل تنظيمي لصلتنا يجمع شملنا ويوحد طاقاتنا المهدرة ليكون صوتنا
اعلى وفعاليتنا على الساحة اعلى أشرا .

تنهى الحكورة أمينة رشيد مقالتها المكثفة عن حصار البطل ونحسار
الفورة بهذا السؤال المركزي :

لكن هنا أيضا حصار : فمن يقرأ اليوم ؟ وماذا يقرأ ؟

وهو السؤال الذى يفتح الباب واسعا امامنا للتعرف على ذلك
النوع الجديد من الحصار الذى يلف الجماهير على مستويين جديدين
لا ينفصلان بل ان كلا منهما هو الوجه الثانى للآخر :

١ - التحقق الاعلامى الغزير لنفايات الثقافة الراسمالية على شكل
مسلسلات تليفزيونية أو أفلام سينمائية تغرق الاسواق والبيوت ،
ويصبح الاعلان عن البضائع سمة لصيقة بهما معا حيث تتجلى التبعية
الثقافية فى أحد أشكالها الاكثر فجاجة وتحت مسمى الثقافة الجماهيرية .

٢ - تحقق مطبوعات الكتب الدينية الرجعية ذات الاسعار المنخفضة
والتي تتغنى في وصف عذاب الآخرة أو مباحج الجنان فيها والتي سبغى
بها هؤلاء الذين لا تتصل تقواهم من قريب أو بعيد بهمارك الدنيا ، وهي
تلقي رواجاً هائلاً بين طلاب المدارس والجامعات ومتوسطي الثقافة
أو أشباه الأميين ، وريبات البيوت .

ويقدم د^٠ غالى شكرى احصائية تقول انه فى أحد معارض الكتب
بلغت نسبة المبيع أحياناً مائة فى المائة .. وكان ذلك بالنسبة للكتب
الدينية والتيارات انفكرية لدينية المعاصرة ، وهو ما يعبر عن قلق يطرح
على أصحابه أسئلة يبحثون عن اجابات لها فى الدين .

ان المخاطر التى تخطو عليها هذه الظواهر ، التى هى سبب وفتيجة
معا لتخنى الوعى ، مخاطر لا تنبع من الديانات باعتبارها كذلك ، وانما
تنبع من الاساس من ارتباطها الوثيق بالمشروع الراسمالي المشوه ، النابع
والظفيلى ، العاجز عن تطوير الثقافة وعن تطوير المجتمع ككل وحل
مشكلاته . بل وعن الحياة بمفرده دون عملية « التنفيس الصناعى » التى
تقدم بها الامبريالية ، ليبقى هذا المشروع على قيد الحياة وليواصل دوره
فى حراسة مصالحها . وأحد أسلحته وأسلحتها كما يتبين لنا هو تغليب
وعى الجماهير وتزييفه واستخدام الدين استخدماً رجعيماً على نطاق
واسع لانجاز هذه المهمة .. ولعلنا نتابع عن كثب تلك النزعات
الخطيرة لتكفير الناس التى تبرز حتى فى كتابات هؤلاء الذين يدعون
الاستنارة مثل الكاتب فهمى هويدى ، الذى يناقشه د^٠ محمود اسماعيل -
فى هذا المبحث - مناقشة جادة .

ولا يمكننا أن نفسي ونحن نتأمل في هذه الظاهرة أن الفصل بين الدين والدولة كان من أهم إنجازات الرأسمالية كنظام اجتماعي لدى نشوئها وفي معركة ضد الكنيسة والمصالح الاجتماعية التي مثلتها حينئذ . وأن هذه المعركة - التي راح ضحيتها مفكرون كبار بل ورجال دين أحرار ارتبطوا بقضايا الشعب وتوقفوا في صف تطلعاته لإقامة حياة ترفرف عليها رايات العدل والحرية والعقل - تتجدد الآن مرة أخرى حيث تلجأ الرأسمالية لادوات عدوها التاريخي القديم وهو الانقطاع الذي طالما عاش وحفظ مصالحه في مواجهة للشعب الكادح لاستفاد على الايديولوجية الدينية الرجعية .

وهي تلجأ أيضا لاستخدام السلاح الذي ابتكرته الجبابرة في صراعهما الطويل ضد أعدائها ، وهو التنظيم . . الذي نحسن توجيهه لمعكس ما نشأ من أجله وتجعله أدواتها في مواجهة الجماهير . . ولنا في تجربة اتحاد الكتاب عبء حيث نجحت الرأسمالية الحاكمة في الحاقه بها .

كذلك استخدمت الرأسمالية الكتاب الكبار الذين أنتجتهم ظروف تاريخية محددة ، ولذا كان الدكتور عبد العظيم أنيس يشرح في مقاله عن الشهيد حسين مروة كيف أن توفيق الحكيم ركن لايدولوجية رجعية في مسرحية « الطعام لكل غم » ، فما لم يذكره الدكتور أنيس أن توفيق الحكيم كتب أيضا في هذه المرحلة نفسها التي طرحت فيها شعارات العدالة الاجتماعية والاشتراكية على نطاق واسع في ظل المرحلة الناصرية ، وهي على شفا أزمتهما الكبرى ، كتب مسرحيته التي نحا فيها منحى عبثيا « يا طالع للشجرة » ، فجاء الرخاء والوفرة (اللذان وعدت بهما الاشتراكية) صنوين للقتل والموت (وكان ذلك دفاعا ضمنيًا عن الطبقات التي أضيرت مصالحها بالتأميم والحرلة) .

وكان وهو يفتتح طريق البحث والشككية الذي أغسرى الكثيرين بمغامراته ، يسير على نفس الدرب الذي سبقه اليه كثيرون خاصة في بيروت حين أخذوا يقلدون الموجات الثقافية والفكرية الأوروبية ، خاصة الوجودية ، وكانت موضوعة بعد أن انحصرت في بلادها ، بل وماتت . ومازال هذا هو حالنا مع « اللبنيوية » التي فوت شجرتها في أوروبا وأخذت أوراقها تتساقط ومع ذلك نجد لها أتباعا متحمسين على امتداد الساحة العربية ينفخون في نيرانها اللابائية ويصنعون لها أشجارا صناعية ليقدّموا أبلغ تعبير عن أزمة المدارس الشككية والنزعات الذاتية الخالصة والمبرورة التي فقدت حتى روح الغناء وهي تعرض نفسها في ثوب لحتجاجي ضد الاتجاه الاجتماعي . وقد وصف الدكتور عبد العظيم أنيس هذه الحالة وصفا

حقيقتها بانها « مباحكات الشعراء في مناخ العزلة الاجتماعية والعزلة الفكرية » »

فهل تتقف الواقعية الاشتراكية ضد هذه التجارب كما يحلو لبعض الكتاب ذوي الاصوات العالية والموهبة القليلة أن يصورها ٠٠ كلا ٠٠ ان الواقعية الاشتراكية اجتهاد بين اجتهادات كثيرة لا تنفيها ولا تحتكر لنفسها الحكمة ، وان كانت تملك مع اختبارها المتزايد في الواقع ومع سهام كتابها الكبير قدرا من الاتق والامتلاء والنفاذ يجعلها قادرة على ادراج كل هذه الاسهامات والاجتهادات ، اخرى في سياقها التاريخي اى في علاقتها بالواقع الاقتصادي الاجتماعى اذى نشأت منه وترعرعت في ظله ٠٠ وقد كان غياب المفكرين والكتاب الذين مثلوا تيار الواقعية الاشتراكية سواء خلف اسوار السجون أو في الصمت القسرى أو النفى أو الاستشهاد كما هو حال حسين مروة الذى سقط برصاص الظلام الفاشى سببا رئيسيا من اسباب ذلك « للشحوب التدريجي » الذى اشار اليه الدكتور غالى شكرى .

هل لكل هذا علاقة بدعوة « أدب ونقد » و « لاهالى » للعمل الجمعى النظم بين المثقفين ؟ نعم . هناك علاقة وثيقة ٠٠ فالادرس الاخرى التى نمت في ظل التشكيلات الاجتماعية - الاقتصادية الهجين ، اقطاعية - رأسمالية ، ودافعت عن افكارها ، ترى جميعا ان الابداع هو مجرد عمالية فردية تخص الموهبة الفريدة للفنان ، وهو مفهوم ينبع من فلسفات الملكية الخاصة على اختلاف اشكالها ، اما الواقعية الاشتراكية والتي خرجت من صلب الرأسمالية وتلكها العليا الفردية كتنقيض لها فترى ان العملية الإبداعية ليست مجرد موهبة وانما هى فى الاساس عملية ذات طابع اجتماعى ، ولذا فان عنصر الوعي والعمل الجمعى قادر فى مثل ظروفنا على تجاوز المعطى السيسى ، فى هذه الظروف ٠٠ لذا سننظر ندعو ٠٠٠

تعيينان على افتتاحية العدد الماضى

(١)

ورقة عمل : تصور مبدئى مقترح نحو المؤتمر الأول للثقافة الوطنية فى مصر

فى الطريق الى ترابط وتوحيد الكتاب الديمقراطيين من اجل منظمة ثقافية مستقلة يبدو ضروريا أن نعلق ونثير قضية ومسألة (الثقافة الوطنية) .

بالدعوة والنداء ربما تمتع طريقا أقل وعورة اذا استطنا تمهيد

تلك الارضية الايديولوجية المستوركة . ريثما يتأصيل الحقيقة التاريخية
والنظرية للثقافة الوطنية المصرية خلال نصف قرن مضى ومراجعتها نقدية
وتحليلية الى ذلك الم شروع (قيودا لانفاج ، والذي لم يبد له ان ينمو ، بل ان
تراجمات ولغة تهتم كسل يوم الكثير من أوجه الثقافة الديمقراطية
والقانونية والتقنية .

في تلك (الرابطة) وسياجز الادباء والمفكرين مع (الايديولوجيين)
كتاب الفكر النقدي والاجتماعي والاقربوى وكافة جوانب الهيكلية
للثقافية .

» في الطريق الى تلك المنظمة الديمقراطية ، هل نتفادى رمود الفعل
المغلوطه والجانبية ومزالق التوصيف وتلصوت والامثلة (تلك التصورات
الحادة : ماذا ديمقراطى وذلك غير ذلك - والبعض الذى يفهم (الوطنية)
في الثقافة الوطنية بمداول اخلاقى فيقول شاعر كبير (ان البعض يخون
البعض) من الصحيح القول : ان لا كاتب ديمقراطى خارج الحركة
الديمقراطية لثقافة « غير ان الانخراط في تيار الثقافة الوطنية
الديمقراطية ومنظمتها بقدر ما يحتاج توسيع ذلك الاطار ليضم كل
الوطنيين بالمعنى التحررى ، فانه يحتاج الى تلك المراجعة النقدية لذلك
(التمايز والاختلاف) بين ما هو قائم وما حدث في تراثنا الثقافى .
وبين ما نريد .

هل يستطيع ذلك (مؤتمر ثقافى / تظاهراته للثقافة الوطنية) -
جهود بحثية تطرح وتجيب وتعمل على استنهاض العزيمة والوعى . اعتقد
ذلك .

الجهة المنظمة / مجلة ادب ونقد + لجنة للدفاع عن الثقافة القومية
(لجنة جبهوية) .

الاهداف والمقاصد العامة :

- من المؤكد ان ترابط وتوحد المثقفين يقتضى تنظيم تلك
التظاهرة الثقافية ، التى يمكن ان تحقق انجازات متعددة . منها
مثلا :

١ - التاصيل والتحليل لنظرى والتاريخى لمفهوم (الثقافة
الوطنية) المصرية وتحولاته في ارتباطه بحركة التحرر الوطنى
والقومى خلال نصف قرن .

٢ - تحعيد وتوصيف طبيعة الواقع المازقى للحقل الثقافى
في ارتباطه بالبنية الاجتماعية .

٣ - توسيع الاهتمام وإنجاز مهمة إعادة القراءة والمرجعة النقدية للفتاح الثقافي (الإبداعى الأدبى والفنى - الفكرى) .

٤ - تطيل دور المصادر الثقافية فى تشكيل وعى وقىم وانتجاهات الإنسان المصرى والمؤسسات والبنى الثقافية والتعليمية وأصولها الأيديولوجية .

٥ - بلورة وبناء وتأسيس - ذلك الأطار المرجعى النظرى ميثاقا ودستورا لحركة الكتاب الديمقراطيين .

٦ - تقييم تجارب وأشكال التجمعات وللجان والمنظمات فى العمل الثقافى الديمقراطى - ودورها المستفادة .

٧ - تحديد أساليب وأدوات ومجالات وأشكال الموجهة .

وليكن قترأحي : رابطة الكتاب والأدباء والمفكرين الديمقراطيين (تحت التأسيس) .

وأطرح نقاطى تلك لأوسع مناقشة .

الحسينى عبد المال

نقاد - دهاط

(٢)

أشاركم الدعوة الى استقلال الأدباء

أطلعت بعمق على افتتاحيتكم الطيبة بالمعد السادس والثلاثين بالمجلة التى تنادى بضرورة تشكيل اتحاد الكتاب تشكيلا جديدا مستقلا بعيدا عن إمبراطوريات التشريع البيروقراطى والقوانين الديكتاتورية التى تمثل أرضاء لفئات وطبقات (الهؤلاء)، فهى بالتالى ليست قوانين شرعية تكفل الأمان والاستقرار لدى الكتاب .

والقضية هنا إذن ليست إعادة-تشكيل لصرح قد تدأعى أو كاد فلا هو موجود ظاهريا ولكنه مدفون معنويا ، الأمر الذى يدفعنا الى الأضمار من أجل البناء من جديد ولنبدأ من الجذور .. وقبل البناء علينا أن نقتل بحذر :

ماذا سيفيجنا هذا الأبناء . وما الذى يضمن استمراره إذا نم حتى لا يعود الى اللداعى ثانية ؟

ان الاجابة تحتاج الى وقفة طويلة أكثر حذرا من السؤال .
ان السلاح للوحيد للكاتب هو (الكلمة) ومن هنا نبدأ ..
واسنمرالية الكاتب تتوقف على امرين لا ثالث لهما :
أولا : الضمان اليقيني ، لتداول هذا السلاح .. اعنى نشر
(الكلمة) .

ثانيا : الصدق .. واعنى هنا الضمير النقى من أى شوائب
.. صدق للكاتب مع نفسه وغيره .. طموحاته .. ثقافته ..
تجاربه .. فإذا ضمن نشر (كلمته) ولكنه غير صادق فبالتالى
فسوف يسقط من تلقاء نفسه حتى ولو نشر على صفحات من
ذهب .

وبعد ..

ان الذى دفعنى الى ضم صوتى لصوتكم هو البدء من حيث
تكوين هذا المرح من الجنور ، ولكى يمتد هذا المرح لا بد ان
يكون مستقلا استقلال ذاتيا يتنهل فى كسر جدار ذلك المصطلح
الفتح .. المصطلح الذى لا زال - بكل أسف - قائما وكأنه مصير
حتمى للادب الحديث الا وهو (ادب الإنجليز) ولن يتأتى هذا فعلا
- وهذا ما اتفق معكم بصدده - الا إذا كانت هناك منظمة موحدة
تجمع صفوف الأدباء .

اما بالنسبة للفساد الذى طغى فجاء ازاء فترة السادية -
اقصد الساداتية - بكل طقوسها - ليس فقط على مستوى دعوة
دفن المومياءات - وانتشار الاكتئاب بل على مستوى دعوة دفن كل
القيم الاجتماعية والاقتصادية والمياسية بصفة عامة ..

رغم هذا فان ذلك لم يمس من قريب أو بعيد جذب الابداع -
وهذا ما اختلف معكم بصدده - بدليل انتشار ظاهرة الماستر .
فكما اشرت آنفا الى ضرورة صدق ووعى قلم الكاتب فان كلمته
ستصل حتى ولو كانت (ماستر) . أما غير ذلك - بصرف النظر
عن أى انعكاس سياسى بيروقراطى او ديمقراطى - فان الكاتب
سيكون نسخة من (مومياءات السادات) مهما كان شأنه .

فإذا كان عهد الساداتية قدولى وكاتب هذه الوثيقة - ايضا
قد ولى الا أن هناك مؤسسات (البخور) لا زالت تقيم بجحان
مباخرها طقوسا جنازية لمومياءات وهبية .

من شكاوى الأديب الفصيح

د : غالى شكرى

(١)

أيا كانت الأسباب ، فهناك ((شكوى)) تظهر بين الحين والآخر فى هذا القطر أو ذلك مؤداها أن ثمة نقصيرا من النقد والنقاد فى حق الأدب والأدباء . • حينما يصبح هذا النقد مسؤولا عن اختلاط الجيد بالردى ، • وحينما أخسر يصبح النقاد مسؤولين عن غياب المواهب الجديدة أو تأخر ظهورها . • وحينما نأثنا يصبح النقد والناقد مسؤولين بغيابهما نأطلق عن الساحة ، عن اضطراب الموازين والقيم والشحوب التدريجى للحياة الأدبية •

وقد يكون هناك الاديب الفصيح الذى يمثل ما يسمى أغلب الاحيان بازمة النقد ، فيقول ان الصحافة خطفت خيرة النقاد الذين راحوا يكتبون فى كل شئ، ما عدا النقد • أو يقول ان كبار النقاد اثروا السلامة فى زمن اعداء الديموقراطية وحاربوا من أداء واجبهم الذى يتطلب درجة عالية من الشجاعة • أو يقول ان النقد لا يطعم خيزا فى عصر النفط والتلفزيون • وتعدد الأسباب ، ولكن موات الحياة الادبية العربية والمعاصرة ، علتسه الدغينة والظاهرة هى النقد سواء كان غائبا أو حاضرا ••• فهو اذا حضر ، لا يعدو أن يكون تعليقا سريعا يجمال أو يهاجم حسب العلاقة الشخصية بين الناقد والمتنود ، وأغلب الظن أن هذا النوع من النقد لا يقرأ الادب الذى ينقده ، وإنما يخطف الكلمات خطأ •

الناقد الفصيح كالأديب الفصيح ما أن يسمع هذه الاتهامات حتى

بيادر الى « فرش الملاءة » كما نقول في مصر وينهال على خصمه (هكذا أصبح الاديب خصما) هجوما وتجريحا ، فيقتاتل ساخرا أين أدب اليوم من أدب الأمس ، أين السطحية والسهولة من أدب العمالة الذين أفنوا أعمارهم من أجل الفن قاعطوا أدبا عظيما باقيا على الدهر . أما في أيامنا فقد تحولت الكتابة الى طلاس والغاز أو الى (طقاطيق) أذاعية أو ريبورتاجات صحفية . يكتب أديب هذه الأيام من دون تجربة أو موهبة أو معاناة ، كما لو أنه يتكلم في الهاتف ، ويأخذ أجرا على هذه التفاهات ، وكان أسلافه يموتون من الجوع . وينتشر اسمه كالبرق في فترة قصيرة ، وكان أسلافه يرون اسماءهم مطبوعة بشق للنفس .

وبالرغم من أن أمثال هذه « المارك » لا يترك أثرا على الاديب الحقيقي ولا على الناقد الأصيل ، إلا أن غبارها يملأ الجو ويهيج الرؤية الصحيحة . والضحية في جميع الاحوال هي « القارى » الذى ينتظر دائما أدبا جيلا ونقدا بصيرا ، ولا يلتفت من قريب أو من بعيد الى هذا الشجار المفتعل ، ويحتصر أسفا على الجهد والوقت والمساحة التى تسرقها هذه المناقشات .

ذلك انه ليس صحيحا أن الادب الجيد قد غاب ، أو النقد ، ربما كان العكس هو الصحيح . أقول « ربما » فما لم نتعرف على وقائع حياتنا الأدبية نعرفا ميدانيا دقيقا ، لا نستطيع ولا نهلك الحق في أن « نؤكد » أو نقطع بأن هذه الظاهرة أو تلك حقيقية أو موهومة .

من هنا . فأننى سوف أعرض لنتائج مجموعة من البحوث الميدانية في حقل علم الاجتماع الثقافى ، تقول بما يلى :

✳ ان هناك مائة وخمس وستين مجلة ثقافية عربية شهرية وفصلية ، بعضها يخضع لإشراف وزيارات الثقافة والاعلام والبعض الآخر يصدر عن دور نشر (لبنانية أساسا) والبعض الثالث تصدره نواد أو اتحادات أو روابط أدبية أو جامعات ، والبعض الأخير يصدره أفراد .

✳ في خمسين بالمائة من هذه المجلات يشكل الأدب والنقد الأدبى والفنى (مسرح ، سينما ، فنون تشكيلية ، موسيقى) مائة في المائة من المادة المطروحة .

✳ في خمس وعشرين بالمائة من هذه المجلات تشكل المادة الأدبية والفنية خمسين بالمائة .

✳ في خمسة عشر بالمائة من هذه المجلات تشكل المساهمة الأدبية والفنية عشرين في المائة .

* في عشرة بالمائة من هذه المجلات ليست هناك مادة أدبية أو فنية .

* متوسط توزيع المجلة الثقافية العربية على الصعيد القومي هو خمسة آلاف نسخة .

* عدد القراء المحتملين للنسخة الواحدة من المجلة الواحدة هو خمسة قراء .

* نسبة المادة النقدية الى المادة القصصية أو الشعرية أو للفصول الروائية أو لوحات الرسم المصورة ، هي ستين في المائة .

* نسبة اشتراك المكتبات العامة الى القراء الأفراد هي عشرة في المائة .



لننتقل الى معرض للكتاب العربي أقيم عام (١٩٨٣) في عاصمة يبلغ تعدادها مليون ونصف المليون . ومن واقع الإحصاءات التي تخص الناشرين ، أمكن الحصول على النتائج التالية :

* بلغت نسبة المبيع أحيانا مائة في المائة ، وكان ذلك بالنسبة للمكتب الدينية والتيارات الفكرية الفنية المعاصرة .

* بلغت نسبة المبيع تسعين في المائة بالنسبة للمؤلفات المرجعية (الموسوعات والمراجع) .

* بلغت نسبة المبيع سبعين في المائة بالنسبة لعلم النفس (والمكتب المتخصصة في الخرافات والاساطير والاحلام والكوابيس بشكل عام) .

* (بلغت نسبة المبيع خمسين في المائة بالنسبة للروايات المثيرة والسلية (الطمعية ، والبوليسية .. الخ) .

* بلغت نسبة المبيع ثلاثين في المائة من الأدب والنقد الأدبي .

* بلغت نسبة المبيع عشرين في المائة من الكتب العسكرية وعشرة في المائة من الكتب السياسية .

وعلى أن نلاحظ أن نسبة المبيع المقصودة هنا تخص عدد النسخ التي بيعت كما عرضها الناشر ، من مادة معينة لا بالنسبة لبقية المواد المروضة .



بعدئذ ، نستطيع ان ننقل بن أحدث « مسح احصائي » أصدرته اليونيسكو عن وضع الأمية في البلاد العربية ان الحد الأدنى هو ١٣ في المائة (لبنان) بينما يأخذ للخط البياني في الارتفاع بدءاً من ٤٥ في المائة الى الثمانين في المائة .

ويمكن استخلاص الدلالات العديدة من هذه البحوث الميدانية والاحصاءات . ولكن ما يعنينا هنا هو انها تثبت بطلان دعاوى الأديب الفصيح ، لاننا سنضيف الى النتائج السابقة ما تقشره الصحافة والأذاعات المحلية وما تقدمه النوادي والاتحادات والروابط من خدوات نقدية . وبالتالي ، فانه سيكون أمراً صعباً ان نصدق ان هناك عياباً للنقد أو هروباً للنقاد . طاماً اننا نعيش في مجتمعات استهلاكية شبه أمية ، ومع ذلك فما زال هناك من يكتب ومن يقرأ ومن ينقد ، بالرغم من الانخفاض المروع في نسبة عدد القراء الى عدد القادرين على القراءة .

وأكرر ان هذه ليست مشكلتنا الآن ، فنحن نناقش ماهية (التقتير) النقدي ان وجد . وقد عرضنا لبعض الاحصاءات لنقول ، فقط ، ان الأدب ليس غائباً ولا النقد . بل ربما كانت قياسات الراي العام ، تدلنا على ان حيلتنا الراهنة أكثر ازدهاراً أدبياً ونقدياً مما كانت عليه قبل نصف قرن . . . رغم ان فرسان ذلك الزمان هم الذين نطق عليهم بلغة عصرنا مصطلح « العمالة » .

غير أن الاتهامات الأدباء للنقاد وأحياناً القراء لانقاذ والادباء معا ، قد خلقت بالتراكم « حالة » من السخط الغامض الذي لا يكلف نفسه عناء الفصاحة بتجليل الظاهرة والبحث عن أسبابها وسبل تجاوزها .

الجديد . . الجديد

من أين نبداً إذن ؟

لعل لا نتجاوز اذا قالت ان « المستينيات » من هذا القرن تشكل في المخيلة الأدبية العربية المعاصرة « ديزانا خفيا » أو « هيارا لا شعورية » نقيس به ما آلت اليه أحوالنا الحاضرة . ومعنى ذلك انها تحوات الى « عصر ذهبي » بكل ما يختزنه هذا التعبير من مقولات تاريخية ، رومانسية في الغالب .

لماذا الستينيات ، لا في مصر وحدها ، بل في معظم أرجاء الوطن العربي ؟

لأنها ، أولا ، المرحلة التي شُبت فيها أجيال الجيل الجديد الذي تفتحت عيناه على نهاية عصر وبداية آخر ، هو الجيل الذي كان طفلا في أعقاب الحرب العالمية الثانية عندما انكمسر الحلفاء وانهمر العرب في فلسطين ، وكان صبيا مرأقاً عندما قامت الثورة الناصرية . وبلغ بواكير الشباب في حرب السويس وثورة الجزائر والوحدة المصرية السورية وثورة العراق ، واستقلال المغرب وتونس . مع بداية الستينيات كان « شباب » ، كان « جيل » عربيا جديدا . بكل معاني الكلمة . جيلا يشاهد أحلام التاريخ ، أحلام الآباء والأجداد ، يتحقق : الاستقلال ، الوحدة العربية ، تأميم الثروة الوطنية ، إلى آخر القائمة .

وهو ، ثانيا ، جيل من أبناء الكادحين المنتجين في القرية والمدينة من صغار الفلاحين والحرفيين والموظفين والتجار . جيل استطاع أن ينهي على الأقل دراسته المتوسطة ، الثانوية أو الثانوية الفنية . وجزء منه تمكن من الاستكمال الدراسة الجامعية . وفي الحالي هو جيل مثقل بأعباء اجتماعية موروثة من الماضي أو مكتسبة من الحاضر ، تختلف جذريا عن « نموذج » جيل الأربعينيات : ابن الطبقة المتوسطة ، الجامعي غالبا ، « المرتاح » أو (المستور) كما نصف هذه الأشرعة بمفردات المعجم الشعبي الشائع .

وهو ، ثالثا ، الجيل الذي اقترن بالانتماء السياسي إلى حركة الثورة وفكرها الأكثر راديكالية . ومن ثم فهو الجيل الذي امتزجت في حياته النظرية بالتطبيق والفكر بالعمل . . . وقد دفع ضريبة هذا الارتباط وذلك الانتماء ثمنا باعظا في السجون والمعتقلات والجوع والمرض ، ولكنه إلى جانب ذلك ، كان جيل « المعطاء » المختلف نوعيا عن أجيال السابقة . كتب رواية جديدة وقصة جديدة وقصيدة جديدة ، ونقدا جديدا .

وقد فرض هذا الانتاج الجديد تهما بنفسه على منابر النشر والنقاد ، فاهتمت به في مصر على سبيل المثال اهتماما بارزا جريدة « المساء » ومجلة « روز اليوسف » و « الطليعة » و « الكاتب » . ولم يكن ذلك غامسا . مجلته الخاصة « جاليري ٦٨ » وجميعته الخاصة « كتاب الغد » وفرض على الدولة أن تعتمد له « مؤثرا خاصا في « الزقاق » عام ١٩٦٩ ، ونجح في احتكار مجلة « القلمية » لأمه « سنابل » التي رأس تحريرها الشاعر

محمد غنفي مطر • وأصبح « التجديد » هاجسا لحا على وجدان أكبر
أدباء مصر كتوفيق الحكيم « يا طالع الشجرة » ونجيب محفوظ بدءا من
« اللص والكلاب » •

وفي نهاية الستينيات كان « الجيل » قد تبلور قيما وموازين
ورؤى • لم يكن جيلا بشريا او بالمعنى البشرى فقط ، وإنما كان
جيلا من « العرب » لا من المصريين وحدهم أو السوريين أو
العراقيين • وكان جيلا من القصة القصيرة ، ومن الرواية ، ومن
النقد ، ومن الشعر • جيلا من « السلاح » دخل الخدمة ، فحارب
وقاتل وانتصر • أصبح لدى الاجيال التالية معيارا يقيسون به
تجاربهم الوليدة • كما أصبح في وقتنا الحاضر ميزانا خفيا لما
ألت إليه أحوالنا الادبية • ويسجلون بلا تردد أن ثمة « تدهورا »
مصدره النقد غائبا أو حاضرا •

وفي غمرة الحماس ينسى بعض أبناء الاجيال الادبية الجديدة
أن الستينيات « الذهبية » هذه كانت في نصفها الاول مسنونات
القهر المباشر وراء الاسوار ، وفي نصفها الثاني كانت مسنونات
لهزيمة المرة • كان قد تحول من جيل « الطم يتحقق » الى جيل
« الكوابيس » العمياء •

ظاهرة الستينيات كظاهرة الاربعينيات طبيعية في زمانها ،
ولكنها لا تقبل التكرار • ليست قانونا لكل جيل ولا نمطا
يحتذى من بقية الاجيال • وإذا كان النقد الادبي في تلك الظاهرة
يحتل مكانا واضحا ، فلأن الظاهرة كانت حركة جيل لا حركة
أدياء فقط ، حركة شاملة عرفت وحدة الفنون ووحدة الفكر والعمل
ووحدة الادب والنقد • أي أن النقد لم يكن يوما متجزئا
بالنشاط أو بالنضج أو بالتابعة أو بالتعميق • وإنما كان - بكل
بساطة - جزءا من كل : هذا « الكل » هو ظاهرة الستينيات
الاجتماعية - الثقافية •

المرايون

بين الهزيمة القومية الكبرى عام ١٩٦٧ والغزو الصهيوني للبنان عام
١٩٨٢ هناك خمسة عشر عاما تشكل دائرة تاريخية شبه مكتملة ، تتصل
حقا بها قبلها كما تتصل ايضا بما بعدها ، ولكنها تحتفظ في خاتمة المطاف

بمقومات المرحلة التاريخية شبه الكاملة • مرحلة شهدت نكوصا عن الايجابيات القليلة التي عرفها العرب قبل الخمسينيات ، ونكوصا عن الايجابيات غير القليلة التي عرفناها بعد ذلك • مرحلة جمعت بين سلبيات العهود الإقطاعية الاستعمارية وسلبيات الثورات الوطنية • وكانت الثمرة المرة لذلك هي هذه « الفوضى المخيفة » التي قلبت الموازين رأسا على عقب ، ومن ثم اختلطت للقيم وضاعت أبجدية الحضارة في الوحل •

وما كان يمكن للآداب والفنون أن تنجو من الطوفان • ولكن علينا أن نتذكر دائما أن الموازين التي انقلبت لم تكن موازين النقد ، وإنما كانت موازين الحياة ذاتها ، وقيم الوجود ، ومعايير الماضي والحاضر والمستقبل • هذا هو الأصل ، أما ما جرى للآداب والنقد فهو فرع إن لم يكن تفرعات عن الفرع •

كانت « التجارة المارايبة » قد احتلت مكان الصدارة في الدولة العربية المعاصرة والمجتمع العربي المعاصر ، بدلا من الزراعة والصناعة والتجارة غير الربوية ، هكذا أصبح المقاولون والسماسرة وتجار الحروب والأديان هم سادة الاقتصاد العربي • وكان لابد لقوانين هذا الاقتصاد من أن تخترق الجسد الاجتماعي العربي من شعر الرأس إلى أخمص القدم • وكان من الطبيعي أن يؤسس هذا « النظام » الجديد اعلاما جديدا وثقافة جديدة يتداخلان ويختمان الإيديولوجيات الوافدة مع هذا النظام •

من حيث الكم زادت منابر النشر الحكومية والخاصة ، وتضاعفت الاجور والمكافآت والترقيات والجوائز في موازاة الارتضاع المتعاضد لاسعار النفط منذ اربعة عشر عاما • ومن حيث الكيف كان الاستغناء عن المصنفات الادبية والنقوية ختميا وتلقائيا (في مصر وفي بداية عام ١٩٧٣ قام الاتحاد الاشتراكي بفصل أكثر من مائة كاتب دفعة واحدة من أعمالهم) • وكان البحث عن الصف الرابع والخامس عشر من فقراء المواهب ضروريا لملء الفراغ الذي نشأ سواء بطرد كبار الادباء والنقاد كما حدث في مصر أو باستحداث منابر جديدة كما حدث في لبنان قبل الحرب وفي أوروبا بعدها • كان المطلوب هو تسويد عشرات الصفحات كل يوم للصحافة ، وتسجيل عشرات الساعات كل صباح للإذاعة والتلفزيون ، وتعيين عشرات الكتيبة في وظائف الامن الثقافي باتحادات الكتاب وروابط الفنانين •

وعكذا طغى الكم على الكيف في باد عريق كلبنان ، لاحتياج « السوق » لكل من يجيد التوقيع باسمه ، وقامت العملة الرديئة بواجبها التساريحي في طرد العملة الجيدة . كان تهريب الاموال وتجارة الحرب قد احتاجت الى تغطية الاعمال غير المشروعة ، وكانت الانظمة العربية قد شرعت في تكريس حروبها الاعلامية . ومن ثم كان « الثورم » الصحفى والادبى والهنى سرطانيا بكل معنى الكلمة : نقد يدعو علنا لاعتبار الطائفية من عناصر التقويم الادبى ، كتابة تقطع جنورها من ارض العرب يستزعرونها في احدى قاعات السوربون ثم ينقلونها فجأة ودون سابق انذار بطائرة الخمينى الى مدينة قم ، ادب يقرأ الاحاد وبالكاد العشرات كجسد اول الكلمات المتقاطعة ، ونقد ينفرد لحل الالغاز ، ومجلات تتحول الى الرشيف محاضرات اساتذة الجامعة .

اما في مصر ، فليس صحيحا ان السلطة الثقافية انتقلت من اليسار الى اليمين ، وانما هى انتقلت من اهل الخبرة الى اهل الثقة ممن قد يهتدون بمواهب عديدة ليس من بينها موهبة الادب أو النقد ، وممن قد يجيدون الكثير من الاعمال البعيدة تماما عن الفن والجمال . وفي حماية تنرية على منابر الادب والثقافة طارحت قوى الجهل النشيط - كما كان يدعوها فولتير - القوى الخلاقة في المجتمع المصرى وسدت بوجهها منافذ التعبير وحرية الابداع والتفكير ، فاندثمت قنوات الحوار الصحى في البلاد .

ولم يكن ما جرى في مصر ولبنان الا جزءا لا ينتجزا مما جرى بتنويرات مختلفة في بقية ارجاء الوطن العربى . غير ان ذلك كله لم يكن سوى جانب من الصورة الحقيقية ، أو هو الجزء المرئى فوق السطح حيث كانت الارض من تحته تغلى بصراعات الادب والحياة على نحو آخر . وهى الصراعات التى تبعدت في النضال الرائع لادباء الموجات الجديدة فى السبعينات والثمانينات ممن جاؤوا لتظهر كتاباتهم على ورق رخيص وطباعة بدائية بقروش اقتطعوها من قوتهم وقوت اطفالهم . وهى الصراعات التى تبعدت في تهريب الادب الجيد والنقد الجيد من عاصمة عربية الى عاصمة أخرى تكفل له النور . وكانت النتيجة هى ذلك الاحصاد العظيم من اعمال اجيال متصلة لم ينقطع عطاؤها لحظة واحدة رغم الاهوال . وهى اعمال لم يتيسر لها الذيوع والانتشار الذى اتيح لغيرها من ادب السابقين ، ولذلك فهى احق من غيرها بالنقد والتقويم .

ليس أمام الحريصين على استئناف نهضة نقدية جديدة، إلا مراجعة القيم الأدبية التي استقرت أو حاولت الاستقرار خلال السنوات الخمسة عشر الأخيرة، قبل أى تناول جاد لجملة القضايا والاشكاليات والأعمال الأدبية الوافدة على حياتنا الوجدانية والعقلية في تلك المرحلة .

ومنذ البداية لا بد من الامرار بأن ثمة اتصالات بين أهم التقاليد النقدية السابقة وعصرنا الراهن . وقد دعم هذا التواصل رسوخ الظاهرة القومية في الأدب والنقد الجديدين، الأمر الذى يشكل مفارقة مع التفتت الانتمائى على الصعيد السياسى . أن غياب التيارات النقدية في بلد عربى ما ننتجبه القهر أو المتغيرات السياسية، لا ينفى امكانية حضورها وتطورها في بلد عربى آخر .

ولذلك نستطيع القول بأن ما اصطلح على تسميته بالتيار الواقعى أو الرومانسى أو الكلاسيكى قد استمر حاضرا في الحقبة الأخيرة، مع تعديلات طفيفة أو جذرية تقتضيها ملازمات التغيير الذى وقع . ان نقادا من أمثال لويس عوض أو محمود العالم أو عبد القدر القط أو على الراعى أو شكرى عياد أو جبرا ابراهيم أو احسان عباس لم تنقلب رؤاهم في عشر سنوات رأسا على عقب . غير انه ربما تكون هذه الرؤية قد خضعت لتبجيلات ثانوية املتتها المتغيرات الجمالية ذاتها أو ضغوط أجواء التجديد . ولكن نقادا من أمثال جابر عصفور في مصر أو توفيق بكار في تونس أو محمد بريدة في المغرب أو خالدة سعيد أو كمال أبو ديب من سورية، بدلوا كثيرا أو قليلا في ادواتهم النقدية أو هم تنبوا اتجاهات حديثة من الغرب تقاض بعض ما استقرت عليه اتجاهاتهم السابقة .

على أية حال، فقد استمرت مناهج ورؤى واتجاهات الأجيال السابقة دون أن يعنى ذلك مطلقا انها سيطرت على الحركة الأدبية المعاصرة .

إذا استثنينا النقد الاكاديمى في الجامعات والمراجعات السريعة في الصحافة، يبدو لنا النقد الأدبى واقعا تحت تأثير تبارين : الأول وصفى تقليدى يلخص العمل الأدبى ويعمده الى تصنيفه في احدى الخانات المعروفة سلفا ويصدر عليه حكما في النهاية . وهذا شأن

في أغلب أجهزة الاعلام العربية، شفهيًا وتحرييرًا، صوتًا وصورة • وهو نقد سائخ لدى الجمهور العريض الذي لم يقرأ الاثر المفقود ولا ينشئ قراءته ، وانما هو يستعيز بمثل هذا النقد عن قراءة الأعمال الأدبية • وربما كان طه حسين هو الجد الاكبر لمثل هذا النقد ، خاصة في مجال القصة والرواية • ولكن طه حسين كان ناقدًا للشعر في المقام الأول ، وفي هذا الميدان كان من آباء تحليل النص • غير أن لحفاد هذا الاتجاه الوصفى من المعاصرين ، لا يجهدون انفسهم في التحليل ولعلمهم لا يقدرّون عليه • ولكنهم في غمرة « الفوضى المخيفة » يملكون الدنيا ضجيجًا ، لأنهم على الأقل يقرأون العمل الأدبي ويجيدون تلخيصه ويصدرون الاحكام بشأنه • وهي صفات تجد رواجًا لدى مثقفي الاعلام ، لأنها من ناحية تنقش بثياب الجدية والوقار في زمن الفهولة والعباب الحوالة • ولأنها من ناحية أخرى توهم القارئ، كما لو أنه قرأ العمل المنقود وترجيحه تمليًا من عفاء القراءة • ولأنها من ناحية ثالثة تشيع فيه النهم الى سماع الأحكام بالادانة أو البراءة والاستمتاع بالآراء الفوقية للاستاذة الذين يعلنون نتائج « الامتحان » باعطاء علامات الرسوب أو النجاح « لتلاميذهم » من الأدباء •

هذا الاتجاه يرضى أحيانًا ميلًا خفيًا لدى الأدباء أنفسهم ، فهم - أو البعض منهم - يودون سماع « كلمة » واضحة صريحة بسيطة مباشرة تصلح للاند الاستعجلة أكثر من العين المتأملّة ، كما تصلح للاستشهاد بها على ظهر غلاف الطبعة الثانية •

ومن الطبيعي أن يجد أصحاب هذا الاتجاه ترحيبًا من أصحاب الصحف الواسعة الانتشار • • • فهم رغم احترازم أصلا من النقد والنقاد وملهم الفطرى الى المنوعات الخفيفة وبالكاد القصص القصيرة ، فانهم قد يجدون في هذا النوع من النقد « هيبة » واحترام ، خاصة اذا كان الناقد من الاسماء اللامعة أو « الرهوية الجانب » • حينئذ فهم يقلّون المادة النقدية ليس عن قناعة بل عن « تضحية » نطلبها سمعة الجريدة •

الأسنّة • • بنويّة

أما التيار الثانى الذى يجد رواجًا بين خاصة المثقفين في السنوات الأخيرة ، فهو متعدد الجداول من الأسنّة الى البنويّة • وإذا كان التيار الأول يحقق نفوذه على الرقعة الواسعة من القراء ، فإن التيار الثانى يحقق سطوته في الدائرة الضيقة من الأدباء والمثقفين • والأول

يدعونه ((نقداً شعبياً)) من قبيل الاستهانة وربما السخرية ، والآفة يدعونه ((نقداً حديثاً)) باعتباره من ثمار بعض المناهج الغربية الحديثة . وهى التى اتسمت فى نقدها ((وصفية جديدة)) نعتد أساساً التحليل الكمي للمفردات والتركيب ، وتتنجب ((التاويل)) المستويات المعنى والنظام الدلالي . وبالتالي فهى حداثـة وصفية خارجية ساقطة حداثتها قادمة أصلاً من حقول غير أدبية أبعد ما تكون عن البطلانين الحاسمتين فى علم الجمال : الخلق والتفوق .

وبالطبع لا يجرؤ النقاد الوصفيون الجدد على نشر أعمالهم فى المنابر الراسعة الانتشار ، لانهم سيواجهون بالفرض مرتين من أصحاب هذه المنابر ومن القراء على السواء . لذلك فهم يحتمون بالمنابر الرفيعة التى تؤسسها الحولة أو المناظر المتواضعة التى يصورها الأفراد . ذلك أن التحليل الوصفى هو العنصر الرئيسى فى هذه المناهج . ولكن المشكلة هى ان التحليل هنا ليس هو التحليل القادر على ربط الأدب بالقارئ وإنما هو أقرب الى تحليل المختبرات الرياضية التى يعينها النص بحد ذاته كجسم لغوى أو صوتى أو دلالي ، ليس هنا من مجال للتحليل البلاغى أو البيانى بالمعنى الكلاسيكية . وإنما هو يحلل المستويات البنيوية والنفسية والاجتماعية والانثروبولوجية تحليلات للمفردات والعلاقات بين الانسجة اللغوية والبنى الذهنية والتركيب الخيالى ، بحيث تنتفى « النفعية » أو « الاشباع » كنتائج تخص المخاطب على الطرف الآخر من الخط . لانه فى الحقيقة ليس هناك مخاطب ولا خط بين طرفين . ليست هناك دورة ارسال واستقبال . النقد هنا هو « نص معملى » آخر ، وليس خطاباً .

هذا الاتجاه فى الغرب هو حصيلة دراسات مستهجرة منذ عشرات السنين فى مجالات اللغة واللسان والاصوات والانثروبولوجيا البنيوية . وقد تفرعت عنها علوم أخرى كعلم الدلالات وعلم الاجتماع الادبى . وهى العلوم التى أثرت من الاتجاهات ما يقيم فى تصور البعض صلحاً تاريخياً بين هوية الجمال وماعينه ، أو بين الشكل والمضمون . ولان التناقض زائف ، فالصلح أيضاً زائف و ينتج وعياً مضاداً للوعى التاريخى الاجتماعى للثقافة وفى مقدمتها الادب والنقد . هذا الاتجاه فى وهم البعض الآخر بعيد للادب كينونته المستقلة ذات السيادة والمستقلة منذ أمد بعيد من جانب مختلف الايديولوجيات . هذا الاتجاه أخيراً « ينقد » النقد من الانحياز الفكرى الاجتماعى وكأنه دولة فوق الطبقات يلوذ به الهاربون من الالتزام والمواجهة ، فينمقد لهم الصالح التاريخى مع الذين يتوهمون للتستر بجمال الفن لحماية اللقب فى الحياة . انه الآن الهروب الى الامم .



لم يكن التيسار ان كلاهما ، الوصفى التقليدى والوصفى الحديث ، بمعزل عن الادب (الوصفى) للتقليدى أو الادب (المركب) الحديث ، ان جاز التعبير . . . وفى ظنى انه لا يجوز ، وانما هى محاولة للربط بين نوع من النقد ونوع مشابه من الادب .

من قبيل التشبيه كذلك نقول أن الادب للوصفى يرى نفسه شعريا فى الدائرة النزارية نسبة الى نزار قباني ، بينما ينقسم الادب الاخر شعريا كذلك الى الدائرة الادونيسية نسبة الى ادونيس والحق أن هذا الربط بين الوصفية التقليدية ونزار من جهة وبين الوصفية الحديثة وادونيس من جهة أخرى ، هو ظلم فادح لنزار قباني وادونيس على السواء . كلاهما شاعر كبير موهوب ولا علاقة له « بالدراويش » الذين يلجأون - لفقر الموهبة والتجربة - الى التقليد بدلا من التجديد . كذلك عليس هناك شاعر أو كاتب مهما كان عظيما ومؤثرا يمكن له ان يكون بمفرده سببا فى خلق تيار أو اتجاه أو منهج .

وانما للوصفية التقليدية فى الادب والنقد هى تصيد للرؤية الفزينية الخارجية التى قد تحتاج لبراعة الصنعة أكثر من احتياجها لحرارة التجربة وأصالة الموهبة . وهى فى الشعر والنثر الروائى والحرار المسرحى من فنون « التسلية » والترفيه لشريحة اجتماعية مترفة ، مماذا كانت برجوازية منتجة كان الترفيه عاطفيا فى الشعر رومانسيا فى القصة ميلودراميا فى المسرح . أما اذا كانت من الفئات الطبيلية « محقة النعمة » فانها تنجح الى الواقعية الغظة (والفارس) البتذل .

أما الوصفية « الحديثة » أو التى تهتم للحدثا بمعنى أدق ، فانها تحترق الغبوض وتفتت البنية الخيالية من مفردات وصور وموسيقى . ولا تستهدف تواسلا أو تأثيرا ، وانما تصوغ دائرة « ارستقراطية » ضيقة من المثقفين « الساخطين » أو « المتمردين » أو « المحتجين » أو غير ذلك من الصفات التى يلصقونها بأنفسهم باسم « الحدثا » . . . ولأن التجريد فى النحت والتصوير والعبد فى المسرح والرواية المضادة والشعر الالكترونى من آباء الغبوض الاصيل والمهمل على السواء ، فان الهاربين الى الامام من فقراء الموهبة فى بلادنا « ينهطلون » قشور المسيمات الغربية لتحويل الادب الى لعبة شكلية فارغة . وهى لعبة لا علاقة لها بالرمزية الحقيقية أو التجريد الفنى الاصيل ، وانما هى كترتيب للنقود واللوحات العظيمة ، وليدة الغش والاضطراب الشامل فى مجتمع تنهار أسسه الوطنية ومكوناته الجوهرية .

على أية حال ، فان سيادة هذين للتيارين في الادب والنقد العربي الحديث ، قد شاركا في تغيير القيم واختلاطها وقلب الموازين أو اختلاطها وانقلاب المعايير وتزييفها . وهي الامور التي أدت الى النتائج الرئيسية التالية :

✽ حرمان النقد والادب والقارىء جميعا ، من تطوير الاتجاه الرئيسى في حياتنا الادبية والفنية المعاصرة . وأعنى به الاتجاه الوائعى الذى لم يكن سائدا فى أى وقت ، بل مقهورا أو مطاردا فى أغلب الوقت ، ولكنه الأكثر تأثيرا وفعالية فى كل وقت .

ان هذا التيار ، أما أنه حرم من حق التعبير أصلا أو أنه هاجر من أرض البنابيع المسخية بالمطاء ، أو أنه بالمصاصرة والمطاردة انطوى على النفسى وانكفا عى الذات فتخلف عن ركب الحياة .

والمصارقة المؤسسية ان هذا التيار خُارج الديار عرف تطويرات مبدعة خلال السنوات العشرين الماضية ، بحيث أصبح ما كنا درجنا على تسميته بالنقد الواقعى الجديد قديما .

الواقعية تتجدد

وقد كان واضحا منذ الستينيات أن هذا الاتجاه الرئيسى فى نقدنا الحديث والمعاصر قد شرع فى تطوير أدواته وقيمه وتعاليمه تطويرا راديكاليا فى الطريق الصحيح . ولكن ما حدث من تغيرات شاملة فى البنى الثقافية للمجتمعات العربية قطع الطريق الى حين على نمو هذا التيار النقدي الذى ارتبط مصيره دائما بمصير القوى الحية فى المجتمع والثقافة جميعا . وهو التيار الذى ازدهر وانفكس مع ازدهار وانتكاس حركة التحرر العربية . ثم هو التيار الذى واكب للكشوف والواهب الجديدة لاندغامه فى حركة الحياة واتصاله العميق بالنسيج الادبى لهذه الحياة وتأثيره المعنوى فى تشكيلها ومحتواها .

ان طغيان الاتجاهين الوصفى التقائدى والوصفى الجديد على الحياة الادبية - فى اطار مرحلة الجزر الشامل - قد تسبب فى حرمان الابداعات الجديدة والواهب المجهولة والموازين المقلوبة من الاداة المتهيجة القادرة على الاكتشاف والابادة والتصحيح : انها لم تلخف ولم تثبت ، ولكنها لم تحتل مكنيتها القياسية ولا فرصتها - بالممارسة والحوار - فى التطور .

✽ والنتيجة الثانية لهذا الطغيان هى تمزق الدورة الجبلية بين العمل الادبى والنقد والقارىء ، فقد ظهرت فجوة بين العمل الادبى والنقد من

جهة توازيها وتناظرها ، فجوة بين النقد والقارىء من جهة أخرى • أن كافة البيانات والاحصاءات « المزدخرة » حول الادب والنقد ، تقضى بنسب الى بعض الظواهر التى تستحق التأمل • مثلا ، هناك خمسون فى المائة من الدراسات النقدية المعاصرة « تزدهر » فى مجال البحث النظرى • وهناك خمس وعشرون فى المائة من هذه الدراسات « تطبق » النظريات على النقد العربى القديم والشعر الجاهلى والعباسى • وهناك عشرون فى المائة من هذه الدراسات « تطبق » النظريات على الادب والنقد من عصر النهضة الحديثة حتى أحمد شوقي وجبران خليل جبران والشابى • وهناك خمسة فى المائة فقط من التطبيقات المعاصرة على أدبنا الحاضر •



وهكذا نكتشف أن خمسا وتسعين فى المائة مما نقرأ من نقد فى أيامنا لا علاقة له بالادب فى أيامنا ، ومن ثم فهناك « فجوة » بين الأثر الأدبى المعاصر لا يسددها الوصف الانشائى ولا التحليل البنئوى • وتصبح الأعمال الأدبية الجيدة فى الوقت الحاضر فريسة التجاهل المطلق أو الاشارات الصحفية الفاتلة • أى إما أن تحتجب المؤنن والأبداعات أو أن يتحول البعض الى « نجوم » من اللفاظ فى الصحافة أو من الاصوات فى الاذاعة أو من الصور فى التلفزيون ، ولكنهم لا يتحولون الى « رؤى » فى مرآة النقد والتقييم •

أما الفجوة الأخرى ، فهى بين النقد والقارىء • والاحصاءات مرة أخرى هى التى تتكلم فنقول أن مؤلفات طه حسين والعقاد ولويس عوض ومحمود العالم وحسين مروة وميخائيل نعيمة ومارون عبود وإحسان عباس ومحمد مندور هى الأكثر توزيعا بما لا يقاس بالنسبة الى مؤلفات أى ناقد شاب مهما كان الأكثر حداثة وتجييدا أو للعكس • الأكثر تقليدا و « وصفية » ، ذلك لأنها فجوة غياب المصادقية • انقطع الخيط السحرى الذى كان يشد القارىء الى النقد مبرشده الى العمل الجيد ويحرضه على تذوق الجديد ، ويربيه على محبة الحق والخير والجمال والذود عنها • ولكن اختلاط القيم وخراب الذمم واضطراب المعايير دفع القارىء الى الزورار عن النقد الا اذا كان فضائحا أو مسلما يستعيب به ، عن قراءة النقود • هذا القارىء يقرأ كلاما موزونا مقفى لا علاقة له بالشعر ويقال له من « النقد » انه الشعر ويقرأ كلاما منثورا بأحكام له بداية ووسط ونهاية ويقال له من « النقد » أنها القصة • ولأن هذا القارىء قرأ فى المدرسة أو فى الجامعة أو خارجهما شيئا من الشعر أو النثر ، فانه ينظر الى « نقد هذه الايام » كما لو أنه خدعة من النصب والاحتتيال • ولانه ليس متفرغا للفرقة بين نقد وآخر ، فقد اتسعت الفجوة بين الناقد والقارىء اتساعا لا يسده الوصفيون التقليديون ولا الوصفيون الجدد ، وانما يحتاج لمعجزة •

✽ كانت النتيجة الثالثة ثمرة طبيعية للنتيجتين السابقتين ، فغياب النقد الواقعي أو ضعف صوته أو تخلفه ، وكذلك تمزق الدورة الجدلية بين الأدب والتقد والقارىء ، قد تسببا في تراكم المعيد من المشكلات الفكرية والاشكاليات الجمالية دون حل أو دون تشخيص وأحيانا دون اكتشاف ، كما تسببا في احتجاب العديد من المواهب سواء بعد ظهورها أو بانعدام هذا الظهور . وأيضا تسببا في استقرار أو محاولة استقرار بغض المفاهيم والقيم الخاطئة وللأسرة بمستقبل الأدب وحاضر الخلق والوجدان .



ومن الطبيعي أن نهضة جديدة في مجال النقد الأدبي لا يسبيل لانجازها بتنشيط بعض الاقسام الخطوية على نفسها او المتابعة او باصدار مجلات ومناشر جديدة . النقد كالأدب ظاهرة اجتماعية ترتبط عضويا بنهضة أوسع وأشمل وأعمق ، هي نهضة المجتمع الذي تنتهي اليه ، ونهضة القوى الحية التي تنبثق عنها .

ولكن ذلك لا يعنى مطلقا « انتظار الفرج » حتى يحق الباب ، لان ما نراه فوق السطح لا يحجب عنا الصراعات المعقدة في جوف الأرض الخصبة المعطاء . وهي الصراعات التي لا تسمح للظواهر السلبية الطاغية أن تنفرد بالساحة . ولأن النهضة أم تمت قط في اية لحظة ، وانما هي في حالة كهون هنا ونشاط هناك ، تبدا أحيانا بأشياء صغيرة ومختلفة وفي مجالات متباعدة . ولكنها تنتهي حتما بالتدفق في مجرى رئيسي واحد نراه في البداية ضيقا وبطيئا ، ولكنه مع الزمن والتجارب والنضالات المستمرة والتضحيات سرعان ما يتسع ويسرع ويأخذ مكانه الطليعي في مهبلة التاريخ .

والنقد الأدبي ليس أكثر من جندى في الكتيبة المتقدمة لاستئناف هذه النهضة .

حصار البطل

وانحسار الثورة

(نماذج من القصة العربية المعاصرة في مصر)

د . أمينة رشيد

ورقة قدمت الى مؤتمر « الادب والثورة » الذي انعقد في سكيكدا بالجزائر في اكتوبر ١٩٨٧ ، بمناسبة الاحتفالات بثورة الجزائرية .

ان صلة الادب بالواقع صلة مركبة ، متشابكة الابعاد تتضافر علاقاتها في جدل يرفض السببية الالية المباشرة ، وهذه الصلة كانت تدرس في الماضي ، غالبا ، عبر المقارنة بين عناصر العمل الادبي وعناصر الواقع كي يصل الباحث الى اصدار حكم عن تأثير الواقع في العمل ، توضحه بيئة الكاتب وجذوره الطبقية .

لقد تطورت اليوم الدراسة الادبية بحيث تقسم لنسأ أدوات أكثر دقة لفهم علاقة الادب بالواقع ، متجاوزة البعد الاحادى لها . فالعلاقة بين الكتابة والرؤية علاقة جدلية . تؤثر الرؤية على الاسلوب ، ويكشف الاسلوب بدوره عن الابعاد الحاضرة والغائبة في المنظور الادبي . وقد أردت في حدود هذا البحث أن أتابع من خلال بعض الروايات المعاصرة في مصر العلاقة بين **حصار البطل** الذى يتكرر كموضوع أساسى في هذه الأعمال وانحسار الثورة الفعلى في المرجع الواقعى ، كما بسدت لى عبر الوسائط اللغوية والشكلية للأعمال التى سوف أقدمها . معبرة أن مرآة العمل الادبى هى بالفعل مرآة مشروخة - حسب عبارة « بيتر ماشرى » -

مجزأة في اختيارات الادييب ثم في الرؤى المتضمنة في العمل نفسه ، عبر
الجدل الصراعى بين المقال والصامت * وأرى مع ذلك أن العمل الاديبى
يعطى معرفة عن الواقع ، وليس فقط فهما لايديولوجية الكاتب في صراحتها
مع وعيه وفنه ، معرفة بالواقع ، المعاش وربما باحتيالات الواقع في الاعمال
الجيدة .

أردت ان أن أظهر كيف جسدت بعض الاعمال المصرية القصصية (التي
اخذتها بمحض تخوقي الشخصى أو صدفة كمحاضرات طلبت منى للتدريس
أو ندوات أدبية) كيف جسدت عبر حصار البطل الانحسار الفعلى والتراجع
الذين شهدتهما البلاد في السبعينيات ثم تعبقا في الثمانينات * وقد اقتصر
على الادب المصرى رغم قناعتى بالتواصل بين النصوص في العالم العربى
بأجمعه ليس بسبب التفضيل للشوفىنى ، بل بسبب معرفة أفضل ، أو أقل
سواء ، للادب العربى في مصر .

لتوضيح الفكرة ، فهناك قصة قصيرة لاسماعيل العدلى نشرت في
١٩٨٢ ، عنوانها «**الانحصار**» تتقم دلالة رمزية للمفهوم الذى سوف نرى
تجلياته في بعض النصوص * فللحصار هنا ثلاثة مستويات نصية ، نجد
أولا الحصار المعنوى الذى عاش فيه البطل ، الذى يقتل في بداية القصة ،
قبل قتله . أما الدلالة الثانية للحصار فتأتى عابرة من خلال اشارتين في
عناوين جرائد ، محددة للزمن التاريخى للقصة : حصار الفلسطينيين في
بيروت ، ودلالة ثالثة للحصار تحكم بناء القصة بأكمله حيث يردد مجاز
الحصار الرهيب للحياة اليومية ، الرتيبة ، عبر المكس ، المكتب ، البيت ،
العلاقة ، أو انعدامها ، مع الآخرين وفقيدان لغة التواصل : مع الام ،
الغفلة التى يجبرها البطل ، لجران ، الخ * وقد تغيرت اللغة القصصية ،
من خلال تطور الاحداث ، لا يتضح شئ عن كلام المتحاورين أو عن لغة
الراوى * عبر الحزازية المهمة التى تبنيها اللغات المختلفة للمونولوج الدخلى
والخطاب المباشر ، وغير المباشر ، وغير المباشر الحر ، لا ينضح شئ بل
يزداد الغموض * فتدخل الاوهام والحقائق والآراء المتضاربة ، وتحيط
اللغة أى جهد للوصول الى الحقيقة ، ويبقى الحصار الحقيقة الاولى
والاخيرة للدلالة القصصية * حصار القنيل والفلسطينيين ، صور على
مستويات مختلفة لحصار البطل وحصار جميع شخصيات القصة : الام ،
الفتاة ، الزملاء في المكتب ، كل منهم مسجون في حصاره الداخلى ، بينما
توظف اللغة لتجسيد غياب التواصل والاعتراق في زمن الحصار .

لنرجع إلى الزراء ، ونأمل هذا الزمن ، في منتصف الستينيات ، حين تراجع نجيب محفوظ عن الكتابة البازاكية - حسب عيسارة صنع الله ابراهيم - ليصور الواقع في أسلوب رمزي ، ونقف عند رواية قصيرة طبعت لأول مرة في ١٩٦٦ وصدرت نور نشرها « تلك الرائحة » صنع الله ابراهيم فهذه الرواية الموجزة والكثيفة ذات دلالة أساسية في الموضوع الذي يهمن « حصار البطل وانحسار الثورة » فالبطل منذ البداية - وتبدأ الرواية عند خروجه من السجن - محاصر ، إذ حدثت إقامته بالضرورة التي فرضتها عليه السلطات ، أو يتواجد في منزله ، أو في منزل ما ، إذ نعرف منذ البداية أنه بلا اسم وبلا عنوان . منذ الغروب حتى الشروق فيخرج من السجن ليرجع إلى سجن ما ، كما يقول محمود أمين العالم في دراسته « لذلك الرائحة » وسرعان ما نكتشف أنه ليس فقط محصوراً في زمان دائري ومكان مطلق ، بل أيضاً في الغربة التي تفصل بينه وبين الناس ، بينه وبين القيم السائدة في مجتمع تغرب هو الآخر ، فيبدو البطل مقطوعاً عن حاضر لا ينجح في الانتماء إليه وعن ماض عرف فيه الحب والالتزام والزمالة والكتابة فيتجول دون نتيجة من أخ إلى أخت للاستضافة ، يحاول دون جدوى إعادة علاقته مع نجوى التي كان يحبها وكانت تحبه ، فالحديث معها أصبح مستحيلاً ، مثل أي حديث مع أي إنسان ، كما لا يستطيع أن يمارس الجنس معها . فبعد الحصار البوليسي المسئول عن الحركة الدائرية المحاصرة للبطل ، تبدو الغربة وانقطاع الصلة مستوى ثانياً للحصار .

يبعد الفضاء الروائي باكمله عن الحصار وعن الغربة . فالأماكن المغلقة مثل الحجرات والمكاتب ، موحشة ، محايضة ، فارغة . قسم البوليس يزيد من التوحش والعنف والقفارة والنداء . أما الأماكن الخارجية فنزدحم بالناس ونظرمهم قبيح ، أصواتهم مزعجة ، ولا نضيف هنا شيئاً لما وصلت إليه دراسة محمود أمين العالم عن دلالة الرائحة القبيحة التي تغير القصة معبرة عن واقع الحياة المعاصرة والمجاري العاصفة في قلب المدينة . والبطل لا يجد أية ألفة في الخارج ، أو في الداخل . ينظر إلى الأشياء وإلى الناس دائماً من الخارج ، عبر نافذة المترو أو شبك المنزل ، من وراء باب أو زجاج شركة طيران .

ويشكل الراوي هذا الاغتراب في جمل قصيرة ، ترفض الوصف الشامل ، والذي يعطي الشمولية ، وتكثر من سرد الأفعال : « دخلت وأكلت ثم دخلت

ونعت « • وتمتلى الرواية بالافعال اليومية ، أكل سندوتش ، أخذ دش شراء الجرائد اليومية وقراءتها كلها ، شراء زجاجة من اللبن ثم عليها ثم شربها • وينسج التكرار المستمر لتلك العبارات الشبكية الرتيبة التي تحصر البطل في عبث حياة فرغت من المعنى ، مكونا مستوى ثالثا للحصار •

أما المستوى الرابع ، وربما الاساسى ، للحصار ، فيكون صورة المرجع الخارجى لتي تبنيها الرواية • ان الزمن الخارجى للرواية كما نستنتجه من داخل النص هو زمن حرب اليم والشتراك العمال النسبى في ادارة الشركات كما استخرجه محمود العالم من اشارات جاءت في الرواية ، أى بدايات الستينيات أو التحول « الاشتراكي » في الحكم الناصرى • ونرى هنا أن المرجع للتاريخى لا يتعارض مع حصار البطل كما وصل اليه العالم ، بل يفسر بعدا أساسيا مع هذا الحصار • يقول النص : « وعندما تركنا ميدان رمسيس سار بجوارنا قطار في نفس الاتجاه ، وكان ممثلا بالجنود العائدين من اليم • وكانوا يهللون من النوافذ ويهتفون ويلوحون بأيديهم • وعندما أصبح المترو في حزامهم ازداد حماسهم وهم يتطلعون الى ركاب المترو » (محمود العالم ، « ثلاثية الرفض والزيمة » ، ص ٤١ ، صنع الله الابراهيم ، تلك الرائحة » ص ٤٣) - هنا تقف الاشارة في الدراسة وإذا استمكنفناها في الرواية نرى أنها تعطى علامة تبس فقط لزمز الرواية الخارجى بل أيضا دلالة النص الادبى : « وتأملهم هؤلاء (أى ركاب المترو) في جهود ولا مبالاة ، وشيئا فشيئا هبط حماس الجنود • » إذا ربطنا بين اللا مبالاة هذه وبين اشارات نصية أخرى نستخرج مستوى رابعا للحصار ، حصار الجمهور الذى لا علاقة له بالاشتراكية أعانت في الخطاب السياسى الرسمى والقرارات الفوقية للسلطة دون أن يشترك هو أبدا في صياغتها أو ممارسة فاعليتها • فالجمهور كما يأتى في النص مهاد للاشتراكية معجب بالغرب ، منجذب للقيم الاستهلاكية السائدة ، منهمك في تفاصيل الحياة المادية ، بينما تستغرق المدينة في الازدهار ورائحة المجارى الطافحة •

وتتكون صراعية الرواية الحقيقية في التعارض بين الفقرات التي بالخط العادى والفقرات المطبوعة بالخط المسائل فكل خط دملا فراغ زمن مختلف • الاول يعبر عن الحاضر الرتيب ، الالى ، المجرى من الانفعال ، بينما الثانى يشكل تجربة ماض عاش فيه البطل : الحب والزمانة والالتزام وأمل ما • وظيفة الخط المسائل ان هى تكسر حيادية الخط العادى ، معمة للحزن الذى يفصل بين الماضى والحاضر في نقطة شهدت للضباع

والانكسار الذى كان موقعه السجن : « هناك شيء ما ضاع وانكسر »
(تلك الرائحة ، ص ٣٤) ربما ربطت مع ذلك بين الماضى والحاضر الرغبة
فى الكتابة ، رغم العجز عنها . فالكتابة هى الأخرى بعد الحصار . لكن
الحصار هنا ليس مطلقا ، انما إشكالية ما ترتسم عبر سطور الرواية .
فأعصر قد تغير ويفرض إذن البحث عن أسلوب جديد .

الإشارات الأدبية فى النص لا تفك الحصار لكنها تمثل معالم على
طريق : همنجواى (الجمل القصيرة ، رفض الوصف ، سرد الأفعال) ،
« كامو » والطاعون (تجربة العبث واللامعنى) . وفى تناص مزدوج الدلالة
ينسب الى موباسان مفعوما ثلث - قال موباسان أن : « **الإنسان يجب أن يخفق
علما أكثر جمالا وبساطة من عاتسا** » . **وقسائل أن الالب يجب أن يكون
ومتفائلا ، نابضا بأجمل المشاعر** » (تلك الرائحة ، ص ٤٥) . والسؤال
هو : هل تبنت « تلك الرائحة » هذا المفهوم رغم تصورهما الصارم ، المحكم
للحصار ؟ ربما لا تستشرف الرواية هذا التفاضل ، وربما كان فى تشكيلها
الأسلوبى للحصار رد ايجابى . وقد تساءل الروائى عن جدوى كتابة
هذه الرواية فى عصر حافل بالمعارك ضد الاستعمار والصهيونية وامكانية
اغادتها لاعداء الحركة الوطنية من خلال نقدها المزير للموضوع الداخلى
وربما أجاب وجود النص على السؤال بتجديده الأسلوبى والتضامن الذى
أنشأه بين الزمان والمكان . ويجيب الروائى من ناحيته ، اذ يقول :
« أما للتوجه ذاته ، الانصات للصوت الداخلى ، والاعتراض من صلب
الواقع الحقيقى ، دون مراعاة للمشاعر البرجوازية الحساسة ، أو لبعض
الاعتبارات المرحلية ، فما زلت أعتمد أساسا لعملى » (مقدمة «تلك
الرائحة» ، ص ١٤ » . ربما تستطيع دراسة معمقة للرواية أن تظهر أن دقة
الأسلوب وإيجازه وجحته الحقيقية فى الرواية الغربية ، تقدم حلا ناجحا
لكن مؤقتا ومرحليا ولا يحل معضلة البحث عن شكل جديد للرواية العربية
لكن فى حدود هذه القراءة نستطيع مع ذلك أن نرى أن الروائى حقق المقولة
الشهيرة للينين الذى كان يعتبر أن الحقيقة دائما ثورية أيا كانت .



وفى ١٩٨٢ ، يصدر ابراهيم أصلان روايته الاولى : « مالك الحزين »
بعد المجموعة القصصية « بحيرة المساء » ، وقد استغرق فى كتابتها
منذ ديسمبر ١٩٧١ حتى أبريل ١٩٨١ . الفترة مليئة بالتحولات ، عاشت
مصر هزيمة ١٩٦٧ وجاءت السبعينات وانتهت سياسات عبد الناصر .

تعكس « مالك الحزين » أيضا زمكانية حصار ، لكن نوعية الحصار قد اختلفت كما اختلف الاسلوب المعبر عنه . كان حصار بطل « تلك الرائحة » قد بدأ في نقطة ما من الزمن بعد انكسار وضياح . ورائنا كيف عبرت الرواية عن الصراع بين زمني ، زمن الافعال والحياة وزمن الافعال الالية والنظر الى الدنيا من وراء فتحات . ويعيش يوسف النجار ، بطل « مالك الحزين » ، أيضا محاصرا في سلسلة الافعال اليومية المتكررة بلا قيمة ولا اهمية حقيقية ، بينما لا يحدث شيء . يذكر . يتجول البطل في عالم هزئي ، ساخر ، دون افعال ولا تفاعل . ويصيبه أيضا ، كما حدث لبطل « تلك الرائحة » العجز عن ممارسة الجنس . يصف الزلوى النواحي الكاركتورية للشخصيات التي تظهر لا جدوى حياتها ، تعريفيها من المعنى ، والتي تؤكد نوعا آخر من الحصار تمثله الهامشية واللامبالاة والتسكع بدون هدف . موت النعم مجاهد الذي هو الحدث الاساسي الذي يغطي بدايات الرواية لا يثير أى افعال حقيقية ، مجرد اجراءات لغوية ومحزنة وكلام بلا تواصل . لا أحد يسمع لأخر ولا أهمية تذكر لأي شيء .

لكن المكان هنا ، حي امتيابة وميدان « كيت كات » بصفة خاصة ، لا يبدو مغلقا مثل أماكن حصار « تلك الرائحة » . الناس كسكان حي شعبي يشتمرون في حياة جماعية ما ، في شبكة علاقات تسودها السخرية و«التقالب» اليومية وتحدث فيها أيضا لحظات من الرفقة والتواصل العفوي والتضامن الفعلي حتى مع العزلة والتوحد لكل شخصية على حدة . علاقة يوسف النجار بعم عمران ، علاقة صداقة ما تتحقق في ليلال من المشي ، وهي علاقة « تصحو وتهوت » . يحيا الكلام ويموت حول لا شيء ، لا افعال لا موضوع اساسي : نصحو الحكايات القديمة ، نفس الحكايات التي لا أول لها ولا آخر « (مالك الحزين ، ص ٣٤) . يبني حصار هذا المجتمع من التمشي الذي يفرضه عليه التحول الزماني المرموز اليه من خلال بيع المقهى الذي يجمع سكان الحي .

ويخترق الحصار مع ذلك عبر جدلية التحول التي تحكم الرؤية ، تحول البطل (لانك لم تعد أنت ؟ لان النهر لم يعد هو النهر ؟ » مالك الحزين ص ١٠١) تغير امتيابة (ويمتد تاريخ الحي منذ جذوره البعيدة عند معركة الازهرام في ٢١ يوليو ١٧٩٨ ، « مالك الحزين » ص ٨٦ ، حتى بنسائيات العصر الحديث التي شهوت المصايطي ، « الذي أكلته جسور المسلح لتقام الكازينوهات والملاهي ، مالك الحزين » ص ١١٢) . ثم يتغير الجرى للرتيب حياة يوسف عندما يتواجد مع مظاهري ، ١٧ و ١٨ يناير ١٩٧٧ فيرجع بذاكرته الى الوراء مرتين :

٥ سنوات الى الوراء ليتذكر مظاهرات الطلبة •

٢٠ عاما الى الوراء ليتذكر صباه عند النهر على شاطئ امبابه •

وهنا يتجسد الصراع عبر تشكيل للمشحنات العاطفية التي لا تعبّر عنها الكتابة في باقى الرواية • لا ينخرط البطل في المظاهرات ، لكنه يتجول حولها ، ينظر ، يسمع طلقات ، يرى النار تحرق المباني والشجر بينما قوى الامن تقمع بعنف المتظاهرين • ويسمع صوت الكاتب الذى يتسائل في تكرار مصر يحرك المشهد في حوارية وحزن غائبين في الفقرات الأخرى • للصوت صوت أهل وعتاب ، صوت تقارب وتعاطف مع المتظاهرين ومع ذلك تباعد وتأمل من الخارج • يتسائل الراوى بالحاح عما يكتب (ايصف هذا العالم خارج امبابه أم يصف ناسه في امبابه على شاطئ النهر ؟) الصلاقة مع المتظاهرين هي علاقة جدلية ، فيها التعاطف الشديد والتضامن مع رؤية (لا تخبرنا الرواية ما هي) والحسرة على وضع قاس ، من عنف الهيمنة حتى لا مبالاة الشارع أو ما يسميه الراوى « بالمتفرجين » •

ويتجدد الحصار في هذا التقارب - البعد الذى يلازمه : « ورايتهم من أعلى وقد توافدوا واعطوا ظهورهم للنصب وسكنت الحركة عند المسافذ المؤدية الى الميدان وبدأوا يغنون نشيد بلادى بلادى وفتحى ومنصور والجميع يغنون • كتبت عن الليل والنجوم البعيدة وقاعدة النصب الكبير الخالى في قلب الميدان واللافتات وحركة الالاف كأنها الكائن الخرافى الواحد يغطى الحشائش والاسفلت والارضية ، والنشيد الخالد يتصاعد كأنه الهدير يتدفق الى المداخل العريضة المتباعدة : البستان ، قصر العيني ، سليمان ، قصر النيل ، شارع التحرير • كتبت عن ذلك ولم تكتب أنك حاولت أن تشازكهم ولكك لم تقدر أن ترفع صوتك بالغناء وقلت لنفسك ما الذى يمنعك ؟ ان أحدا لم يسمعك أو ينتبه اليك بين هذه الاصوات التى تملأ الدنيا ، وردد معهم مقطعا أو مقطعين من النشيد الذى تحبه ولكن شيئا كأنه الخجل منك » (مالك الحزين ص ٥٩) •

والذكريات الأخرى هي ذكريات الصبى عند النهر ، في حنين وحزن • « عشرون عاما قد مضت » ويتسائل الراوى بالحاح « أتذكر ؟ » في ايقاع ينغم القطعة ، بين ذكريات الصيد بالسفارة ، وحب قديم ، والنهر عندما كان النهر في زمن آخر ، ما قبل الاغتراب والحصار ، عندما كان الناس مالمكين لامسالمهم وقيمهم وفعلهم في الحياة : « لماذا لا أكتب أنك لم تشتتر سفارة جاهرة أبدا » ، (مالك الحزين ص ٩٩) •

وتبقى الكتابة هي الدلالة الجامعة .. التي تتركب الشئيات وتعطي المعنى الضائع بين الحزن الى الماضي وقسوة الحاضر ، والكتابة هي القيمة التي في امكانها استرجاع الشمولية والخروج من الحصار * « وتبنى أن يكتب كل شيء ، يكتب كتابا عن النهر ، والاولاد الغاضبين وهم يأخذون بثأرهم من فانتريسات العرض وأشجار الطريق وإعلانات البضائع وللأفلام » ، (مالك الحزين ، ص ١١٢) *



تصور أعمال أدبية أخرى ، كثيرة ، الاحباط الذي أصبح سمة السبعينيات . منذ هزيمة ١٩٦٧ ثم التراجع عن المشروع الوطني الذي صاحب بداية سياسات الانفتاح والهجرة لبلاد النفط وازدهار القيم الاستهلاكية في الدخول والسطوة المتضخمة لوسائل الاعلام الرثة وغيرها التي تنشر أيديولوجيات وأنماط حياة البرجوازيات التابعة . بينما ينهمك الجمهور في مشاكله اليومية واغترابه عن ازمات الواقع الحقيقية *

في « الشيخوخة وقصص أخرى » للعيفة الزينات يدور الحوار القالي بين الام والبناتها :

— « لي رفاق ماتوا في حرب ٦٧ فهل مات لك في سن الشباب رفاق ؟
 رَأشفق أن أقول أورثني استشهاد الرفاق في الاربعينيات في المظاهرات والسجون الشعور بالامتداد الى المستقبل * ورائفق أن أقول ونحن نقرب محبتين من المذكرى الاولى لانقصار اكتوبر الموعود أن الاحباط لعام هو الذي يورث قصر العمر لا الاستشهاد * ويبقى الاحباط ما لم يندرج شهداء ٦٧ ، ٧٣ في سياق مد شعبي جديد ينتشلنا من الوضع الذي نردينا اليه ، متفرجين »
 (ص ٣١ - ٣٢) *

وسوف نرى كيف يتجسد هذا الشعور في الفعل الروائي عند رضوى عاشور في « حجر دافي » (١٩٨٥) وعند رمسيس لبيب في « الكاتب والصياد » (١٩٨٦) ، مشكلا المعادل المرجعي لحصار البطل في انحصار الثورة ، في النص وفي الواقع *

في « حجر دافي » ، رغم التضامن والحب الذي يربط بين الاسرتين اللتين يدور حولهما الحدث الروائي ، يفرض نفسه منذ البداية الشعور بالعزلة والافتصال الذي يحيط بالشخصيات * ويتأكد هذا الشعور من خلال وصف الفعل الجماعي : ونرى المظاهرات نفسها التي كان يرقبها يوسف النجار ، حركة الطلبة في بداية السبعينيات - وهذا يسلط الضوء على اعتصام الطلبة في الجامعة ومظاهرات بنابر ١٩٧٥ *

يسود التضامن العلاقات بين المتظاهرين الثائرين . ومع ذلك تهتمش الجماعة المتظاهرة وتحاصر من مجموعة الوطن الكبيرة التي تشغلها أمور الحياة اليومية والمجتمع الاستهلاكي والهجرة الى تيلاد النفط . وتعتطينا الرواية هنا - على عكس النماذج التي رأيناها سابقا - وصفا تفصيليا للأشياء وليس للأفعال الآلية ، رغم وجود الرقابة اليومية ، في نظرة تغرب وتحاصر الإبطال في مجتمع لا يحقق رغباتهم الانسانية الاساسية : الحب ، العمل ، الالتزام .

وبنفصل أعضاء الجماعة : في الهجرة الى الخارج لضمان البقاء اليومي أو تلبية لأمر استهلاكية يقدمها الواقع ، أو في حصار العزلة الداخلية المؤلمة . لا نرى البطل الاساسي المتمزم ، لانه سجن ، الا قليلا . لما بشرى زوجته ، المرأة المصرية الشجاعة ، المتنبية ، الذكبة الحساسة ، تزداد عزلتها مع تطور الاحداث حتى المشهد الاخير ، الجميل ، لبشرى مستندة الى تمثال « نهضة مصر » الذي يرمز الى آمال ثورة ١٩١٩ . وتستكمل دلالة « الحجر الدافئ » في مجاز يصور قسوة السبعينيات وتغريبها للانسان وتهيمشها للبطل الثوري ، ويبقى انحسار الثورة الدلالة الحقيقية للحصار .

ويقدم رمسيس ابيب شهادة أخرى لانحسار الثورة المحاصرة للإبطال في « الكاتب والصيد » . الزمن زمن حصار بيروت في ١٩٨٢ بينما يتعمق استلاب المجتمع المصري في صورة قرية صيادين على شاطئ جمصة في غرب الدلتا . قد نقترض زمن « سيد السهمان » و « الضييد بالسكن » كما تقول الشخصيات معبرة عن زمن ماض يصفونه في طوباءة سعيدة . زمن كان يجمع الناس ويؤكد الانتماء . فالحصار اذن ليس فقط حصار بيروت . يتجسد هنا أيضا الحصار في عدة مستويات : حصار المناضلين في المدينة ، قاعات فارغة يجتمع فيها المناصرون لشعبي لبنيان وفلسطين أو التي تعلى بالوجوه نفسها ، وجوه المثقفين المنفصلين عن الشعب . اكن الشعب هو أيضا مهمش ومحاصر في عالم لا يحترم النعال الانساني والانتماء للمكان ، عالم السلطة وتجار السمك الكبار ورجال الاعمال وكل المنتفعين . النظرة الى المستقبل غائبة كما في جميع الاعمال التي تناولناها . الكتابة فقط تبقى الامل المشروع . رغم الحصار الذي يعبر عنه الكاتب والذي ترمز اليه الاشارة الى كازنتراكى .



للحصار في الرواية المصرية اذن أبعاد كثيرة لم ننظر إلا الى بعضها . وتذكرنا الإشارة المرجعية أن أحد أبعاد الحصار يوجد خارج النص ، في واقع ما بعد مزومة ١٩٦٧ الذي شهد في مصر وربما في العالم العربي أجمعه انحصار الثورة على شتى المستويات وبدرجات مختلفة تتدرج من التراجع الواضح حتى حدود الليبروقراطية الادارية مروراً بغياب الديمقراطية بمعنيها : حرية الفكر والمشاركة الجماهيرية في الحكم وفي اخذ القرار . الحصار هو أيضاً معنى استلاب الانسان العربي في مجتمعات تهددها القيم الاستهلاكية والماليات المغيبة : المخدرات ، الكورة ، التلفزيون ، الخ . وإذا كان للرواية أثر في الحياة كما للحياة وجود في الرواية ، فينبغي أن يتعمق نقدها وتنشر دلالاتها الرافضة ، كما يجب على الرواية أن تحمي نفسها من التبعية للشكالات المستوردة ، كي تجدد نفسها من داخل تجربتها ووعيها وواقعها وقراءتها النقاس في جدل مع المكتسبات العالمية وتراث الشعوب الاخرى - لكن هنا أيضاً حصار : فمن يقرأ اليوم وماذا يقرأ ؟

دراسات

في الفكرى الاولى لرحيل حسين مروة

شجاعة العقل وتعميق الواقعية الجديدة

د . عبد العظيم أنيس



إذا قدر للمعارك الادبية التي دارت بين المثقفين اليساريين والبورجوازيين خلال الخمسينيات والستينيات أن يكتب لها تاريخ ، فلا شك أن حسين مروة سيكون واحدا من طليعة المثقفين اليساريين الذين حقروا مسؤولية ودأب وجدية طريقا لتغيير الواقعية الجديدة في الادب والنقد الادبي .

أما المسؤولية فمصدرها الالتزام بقضية الشعب والثورة ذلك أن حسين مروة كان وقال ملتزما بقضية الثورة والشعب فأم يكن بمقدوره أن يقبل دعوى الفن للفن ، أو أن العمل الادبي هو مجرد جهد عبقرى فردى يمكن أن يفهم خارج اطار المجتمع الذى نشأ فيه ، أو أنه ليس للادب رسالة غير أنه ادب ... الى آخر تلك الدعوى التي عجت بها الساحة الادبية والفكرية آنذاك .

أما الجنية فمصدرها ادراك الحاجة الى مواجهة فوضى النقد الادبي وذاتيته في لبنان ، بنقد منهجى مؤسس على نظرية نقدية صحيحة

ذات جنور عميقة في أرض الواقع . وتعتمد أصولا معينة في فهم الأدب واكتشاف قيمة الجمالية ودلالاته الاجتماعية ، ويعنى هذا ضمن ما يعنى أن يتسلح الناقد بقدر واسع من المعرفة تتصل بشؤون نفوس البشر والمجتمع وثقافة وأفراء راسخة عن خصائص لغة الأدب وتراثه ، كما يعنى أن تتوفر للناقد حساسية ذاتية قادرة على التلامس مع خصوصية العمل الأدبي وثقافته سواء في الشكل أو المضمون . فالواقعية المحددة في النقد الأدبي لا تحول عمل الناقد الى مهمة آلية كما يدعى البعض ، ولا تنقل مهمة الناقد الأدبي الى مهمة الناقد الاجتماعي كما يدعى البعض الآخر .



ولقد عاب حسين مروة في كتابه (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي) على حركة النقد في لبنان غلبة غرضي التقييم والتأسيس وانتشار الأحكام الاعتباطية المعتمدة على نوع العلاقة بين الناقد وصاحب العمل الأدبي لا على العلاقة الفنية بين الناقد والعمل الأدبي ذاته . ودافع في هذا الكتاب عن فكرة أن النقد الأدبي الحقيقي هو أن يكون من ألوان الإبداع الأدبي يستهدف أغنية القارئ، على تفهم العمل الأدبي وكشف الخلق من مضامينه وأشكاله وإدخال القارئ الى مواطن أسراره الجمالية وأرهاف حسه الجمالي وإغناء وجدانه ووعيه بالقدرة على استبطان التجارب والاشكال والدلالات الاجتماعية والمواقف الإنسانية - في ضعفها وقوتها - التي يقفها الأديب تجاه قضايا عصره ومجتمعه وعالمه ، أي تجاه الانسان .

ولأن حسين مروة كان ناقدا عريبيا ولم يكن ناقدا لبنانيا فحسب، اتسع طموحه في ميدان النقد الأدبي الى أبعد من تخوم لبنان الأدبية أو حتى تخوم بلاد الشام ، فهد يبدأ من مارون عبود في (فارسي اغا) مارا بدوفيق الحكيم في مسرحية (طعام لكل فم) ، ولويس عوض في كتابه عن الأدب الاشتراكي ، والقائد والنوحي في تناولهما لابي نواس ، وبلند الحيدري في ديوان (خطوات في القرية) ، وأدونيس في تجربته الشعرية الصوفية المنصورة باسم (كتاب التحولات والهجرة في أقسام الليل والنهار) ، دون أن ينسى خليل حاوي في (بيادر الجوع) ثور رضوان الشهبال في (جرار الصيف) أو حتى ديوان الأخطل الصغير بشارة الخوري .

وضمن هذا كله يتناول حسين مروة الرد على دعاوى كثيرة ثبت تاريخيا بطلانها من هذا دعوى لويس عوض في الستينيات عن انحسار تيار الواقعية في الأدب وعودة التيار الرومانسي بزخم

كبير ، أو دعوى أدونيس بأن حجرته الى العالم الجواني في كتاب « التحولات » هي حجرة الى عالم أكثر حقاً وأكثر رسوخاً وإنها ليست انكفاء أو انفصاماً . تلك هي محاكات الشعراء في منسوخ العزلة الاجتماعية والغربة الفكرية حتى وإن صدرت عن شعراء كبار في مقام أدونيس .

ولأن حسين مروة كان في هذا ظليعياً ، فربما كان من الطبيعي أن يشوب عمله هذا كل ما يصيب البدايات الطليعية من قصور . وليس هذا مستغرباً لأن الفقد الأدبي - إذا استعنا بكلمة الفيلسوف الايطالي « جوبو » عن الشعر - « أن يحتفظ بهكائه ما لم يكن بحثاً عن الحقيقة ، كما هو «لعلم» ولكن بصورة أخرى » .

ولذا يكون من الطبيعي أن يعود هذا الباحث عن الحقيقة الى مراجعة ما كتب أملاً في مزيد من الاقتراب منها . ولقد أعاد حسين مروة كما علمت النظر في بعض أحكام كتابه في طبعاته التالية ، وإن كنت لسوء الحظ لم اطلع الا على الطبعة الاولى الصادرة عام ١٩٦٥

ولعل هذا يذكرني بما ياج عليه بعض الادباء الشبان ، عندما يطالبوننا - أنا وصديقي الاستاذ محمود أمين العالم - بإعادة طبع كتابنا القديم (في الثقافة المصرية) الذي صدر في بيروت منذ أكثر من ثلاثين عاماً وكتب حسين مروة مقدمته فقد كان رأيي أنه من الضروري إذا أعيدنا طبع هذا الكتاب أن نقدم لطبعته الجديدة بمقدمة طويلة جديدة نشرح فيها - مع الاحتفاظ بالنص القديم كوثيقة تاريخية - كيف أننا أعدنا النظر في بعض جوانب أحكام هذا الكتاب رغم أننا لم نتخل عن أصول منهجنا في الواقعية الجديدة ، وباعتبار أننا اكتسبنا خلال السنوات التي مرت منذ صدور الكتاب مزيداً من الفهم لهذا المنهج ومزيداً من المرونة والخصوبة في تطبيقه ومزيداً من الحساسية تجاه الأعمال الادبية التي تناولناها في الكتاب .

أشير الى هذا هنا لأتقن الحس أن حسين مروة بينما كان يكتب في بيروت في أوائل الستينيات عن مسرحية (طعام لكل هم) لتوفيق الحكيم أو عن دعاوى لويس عوض عن انحسار تيار الواقعية وعودة الرومانسية من جديد ، لم يكن على اتصال كاف بمجريات الأمور في القاهرة وظروفها .

فنحن نعرف أن توفيق الحكيم قد جعل قضية القضاء على الجوع في مسرحيته قضية تقنية وأيسست قضية صراع الجماعى ، ولأن نحن

نعرف أيضا أن توفيق الحكيم قد أراد بمسرحيته أن يغرز نظام عبد الناصر بالانهيار إلى أن مشروع القضاء على الجوع قد أدى إلى التضحية بالعدالة ، ولعل هذا هو المبرر الحقيقي لأن يقوم توفيق الحكيم ذكرى المساة اليونانية القديمة عن الكترا وأخيها أورست في مواجهة حمدي عبد الباري وزوجته سميرة والسبت عطيات صاحبة البيت ، ولهذا التلاحم المصطنع بين المعقول واللا معقول في نسيج واحد .

ما لويس عوض فلا ينبغي أن ننسى أنه كتب ما كتب ، بينما كان العديد من المدعين وانتقاد اليساريين المصريين في معتقلات الوحدات والفيوم وأبو زعبل ، وأن هذه الحقيقة المؤقتة وما خلفته من أزمة الديمقراطية السياسية في مصر آنذاك قد ألقت بظلالها على الأدباء والفنانين الذين كانوا خارج المعتقلات . فالانصراف إلى نشر قصائد الغزل لصالح عبد الصبور وما سمي بالجيشان الرومانسي عند نجيب محفوظ ، ونشر مجموعة أوراق قديمة ليوسف الشاروني بعنوان (المساء الأخير) ، لم يكن إلا رد فعل طبعيا لازمة المثقفين في إطار أزمة الديمقراطية السياسية إبان العهد الناصري في أوائل الستينيات في وقت ازدهرت فيه المعتقلات الناصرية بالفنانين والأدباء ، وسيطر الشك على نفوس الكثيرين منهم من الطلقاء .

ولويس عوض نفسه أحد الذين أصابهم ردود الاعتقال اذ قضى أكثر من عامين في معتقل الفيوم وأبو زعبل ، وعانى ما عانى في المعتقل الأخير بالذات . وعندما أفرج عنه في منتصف عام ١٩٦١ وعاد للكتابة عاد وفي نفسه مرارة شديدة وحرص في نفس الوقت على أن يميز نفسه عن موقف الاشتراكيين الماركسيين . فبدأ وكأنه قد تلافى على أوراق يوسف الشاروني القديمة ليتخذ منها دليلا على الاحتجاج على تسيار الواقعية الذي لجأ حياثا سنوات وسنوات فانزوى أمامه الإبداع الرومانسي وانطوى على نفسه كما يقول لويس . ولقد أضاف إلى هذا ما نشره حسين عفيف من شعر منشور وترجمات ثروت عكاشة لبعض أعمال جبران التي سبق ترجمتها ونشرها من قبل ، واعتبر هذا كله بداية تسيار رومانسي كاسح دون أن يدرك أن هذه الإيماءات ليست إلا انعكاسا لوضع الأزمة السياسية التي كانت قائمة آنذاك وانعكاسها على المناخ الأدبي العام .

ولقد ميز حسين مروة عن حق - في رده على لويس عوض - بين مفهومين للرومانسية ، وتساءل أن كان المقصود بالرومانسية تلك

الحركة الفنية الفكرية ذات الصلة التاريخية التي انبثقت حتى الثلث الاول من القرن التاسع عشر في فرنسا بعد نمو الرأسمالية وشعور بعض المثقفين بمرارة الخيبة في خضم الصراخ الجسدي ٠٠٠ أم أن المقصود عند لويس عوض بالرومانسية تلك الرومانسية الاعم ذات المحتوى الغنائى العاطفى في الادب والفن بمختلف اشكلها وأنماطها ، مع أن هذا الفهم الاخير للرومانسية لا يتعارض مع الواقعية عند حسين مروة • وأبو نزار يكاد يجهز في كتابه أن لويس عوض لا يقصد المعنى الاول رغم اعترافه بوجود نص في كتاب لويس يوحى بأنه يعنى المفهوم الادبى الرومانسية كتعبير عن خيبة الامل أو كحركة احتجاج •

والحقيقة أن هذه الایماءات للرومانسية في أوائل الستينيات لم تكن الا اشارات على الانسحاب التدريجى الحزين الى كهوف النفس وجدران الذات عند الكثير من الأدباء والفنانين منذ نهايات ١٩٥٨ الى يوم أن كتب لويس عوض ما كتب عام ١٩٦٣ •

ولا ينطبق هذا على الأدباء البورجوازيين بالدرجة الاولى وانما ينطبق أولا على المبدعين التقدميين الذين بقوا خارج الاسوار يفتاتون الشك والقلق وفقدان الطريق •

ليس هذا هو الزمن الذى كتب فيه يوسف إدريس روايته (البيضاء) على هامشيات في جريدة الجمهورية بينما كانت حركة اعتقال المثقفين اليساريين على قدم وساق ؟

لم ينشر صلاح جاهين في ذلك الزمن رباعياته الشهيرة التى قال فيها :

**سهر ليلالى وياما لفتت وطفت
وفي ليلة راجع في الضلام قمت شفت
الخوف ... كانه كلب سسد الطريق
وكتت عاوز اقتله ... بيس خفت
عجبنى !**

ليس هذا هو زمن قصائد ديوان (أحلام الفارس التقدم) لصلاح عبد الصبور ؟ وهو أيضا زمن قصيدة «الخروج» لنفس الشاعر التى تذكر بالناسية بكتاب (التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار) لأدونيس الذى استلهم فيه قصة صقر قريش عبد الرحمن الداخل الذى خرج مطاردا وهاربا من دمشق ؟ ألم يكن هذا هو زمن انهيار

الوحدۃ المصریۃ السوریۃ فی سبتمبر ١٩٦١ وضیاع الامل التي
علقت علیها ؟

ان استشهادات حسین مروۃ فی الرد علی لويس عوض بديوان
صلاح عبد الصبور (للناس فی بلادی) وقصة یوسف ادريس
(الطابور) وقصيدة عبد الرحمن الشراوى ابان العدوان الثلاثی
وقصيدة صلاح جاهن (موال عشان الفئال) لا تصلح فی رابی الرد
علی لويس عوض فیما ادعاه عن انحصار تيار الواقعية ، لان كل
هذه الابداعات الادبیة تمت فی مرحلة سابقة علی المرحلة التي كتب
فیها لويس عوض ما كتب ، مرحلة امتلات بالتساؤل والثقة والامل
والاعتزاز الوطنی والقومی بالمكاسب التي سجلتها حركة التحرر
للعربی بقيادة عبد الناصر خلال العدوان الثلاثی وفي مواجهة التهديد
الترکی الامريکی لسوريا عام ١٩٥٧ ومن قبل ذلك انتصارات حركة
التحرر الاردنیۃ ضد الامبریالیۃ البريطانيۃ فی عام ١٩٥٦ ، يتوج
هذا كله بالثورة العراقیۃ فی یولیۃ ١٩٥٨ .



نأتی بعد ذلك الى دراسة حسین مروۃ عن أبی نواس أو بالاحرى
عن كتاب العقاد عن أبی نواس الذي سماه (دراسة فی التخیيل
النفسی والنقد التاريخی) ، وكتاب النويهي الذي سماه (نفسیۃ
أبی نواس) ، والكتابتان يمثلان كما قال مروۃ جموحا فی تطبیق
النظریات النفسیۃ علی دراسة الادب الى درجة ان البعض جعل من
الاثار الادبیة مجرد أوعية لافرازات الفرائز الاولیۃ أو مجرد مدخل
ینفذ فیها العقل الباطن دخان الاكسداس المضغوطة فی دهليزه
أجیالا من الزمن .

وبین عقدة النرجسیۃ فی فهم شعر أبی نواس عند العقاد ،
وعقدة الامومة لفهم خمریاته عند النويهي یضیع أبو الحسن
ابن هانی ويتجاهل الناقدان الكثير من أجمل شعر أبی نواس فی
التغزل بالنساء تاکیدا لمناهیهما ، ویلوی عنق الحقيقة فاذا نحن
أمام کتابین فی نظریات التحلیل النفسی والفرویجیۃ أكثر مما هما فی
النقد الادبی وفهم شعر أبی نواس .

والحقیقة ان حسین مروۃ كان علی حق فی احتجابه علی العقاد
والنويهي . فالشذوذ الجنسی فی عصر أبی نواس وبيئته كان شائعا ،
وكان من الصحیح أن یحلل هذا الشذوذ بالعامل الاجتماعی دون أن

يتكافأ ذلك الجهد والمحمل ، ودون أن يتجاءلا بعصر أجهل شعر
أبى نواس لأنه لا يتفق مع نظريتهما في التحليل النفسى .

بقيت كلمة عن كتاب حسين مروة (قضايا أدبية) . لقد كان هذا
الكتاب أول جهده في ميدان النقد الأدبى ، والحقيقة أنني أكاد
أقول أنه استمررت للجهود المنهجى الذى بدأه كتاب (فى الثقافة
المصرية) ، فهو يتضمن ردا مفصلا على احتجاجات طه حسين بأن
منهجنا فى الأدب لا يترك مجالاً لأدب الطبيعة الذى ليس له دلالة
اجتماعية فى رأى طه حسين . لكن حسين مروة قدم استشهادات
مطولة بلوركيا ونظام حكمت ونبرودا وابن الرومى وآخرين أدبين أنه
لا يوجد أدب طبيعة مجرد من النظرة الإنسانية والموقف الإنسانى .
كما تضمن الكتاب (قضايا أدبية) استمرارا للحوار حول القصصى
والعامة ، وتعبيرا على مناظرة اليونيسكو فى بيروت (أن يكتب الأديب
للخاصة أم للكافة) والذى كان طرفاها طه حسين ورثيف خورى ،
هذا فضلا عن تحقيق شبه صحفى عن مؤتمر القناب السوفيت
المنعقد فى ديسمبر سنة ١٩٥٤ استغرق نحو نصف الكتاب ، وأمثلا
بالإشارات لما كان يعقد فى محور الكتاب السوفيت بعدد وفاء
سئلين من أرماسات وتطلعات .

لقد صدر هذا الكتاب عام ١٩٥٦ ، ومن يقارن مادته بمادة
كتاب (دراسات نقدية) الصادر عام ١٩٦٥ سوف يجد فى الكتاب
الأخير نضجا أكبر ورحابة صدر أشد وعميقا أدق للواقعية الجديدة .
ولست أشك فى أن ما كتبه حسين مروة فى النقد بعد ذلك كان تعبيرا
عن هذا الفهم الأعمق ورحابة الصدر الأشد فى الموقف من الأدب
والنقد الأدبى . وهذا الفهم المتزايد وثيق الصلة بالنضج العام
فى فهم قضية الثورة وللشعب وفى الارتفاع بقضية المسئولية فى
المجال الثقافى إلى مستويات أعلى تميزت بالبعد عن ضيق الأفق
والجمود الفكرى وبالمزيد من الاقترب فى فهم التراث الأدبى .

لقد فقد النقد الأدبى ، كما فقد التراث ، بلامنشهاد
حسين مروة . . واحدا من ألم نجومه ، وليس من شك
أن خسارتنا بفقده لن يسهل تعويضها . لكننا لا نهلك
إلا أن نمضى على طريق حسين مروة نفسه بالذين كل
جهدنا وفاء للأهداف العظيمة التى كان يعمل من أجلها
والقضية التى أخلص لها طوال حياته . . قضية الثورة
والشعب ، وأمثلا فى تحقيق ما كان يصبو إليه دائما من
اتفاق فى الاستقلال والديمقراطية والوحدة والاشتراكية .

« النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية » أمين حمود

« من هذا الفكر (الماركسي) انطلقت ، اذن ، في محاولتي ،
انتاج معرفة التراث ، ومنه انطلقت لتؤكد ، لي ملموس بحثك ، ان
الفكر الثوري للطبقة العاملة هو القادر على التملك المصري
للتراث . والفكر العلمي ، بما هو فكر علمي ، له طابع كوني ،
لا يصح فيه القول انه شرقي أو غربي أو شمالي أو جنوبي ، الا عند
من ليس له من العلم سوى الجهل به ، وبالتالي ، العداء له . فليس
مثل هذا الفكر الظلامي وريث التراث ، حتى لو ادعى ذلك ، وزاد
نقال انه فكر اسلامي . ما كان الفكر الاسلامي في تراثه ظلاميا .
هذا ما بينته في كتابك . وبيئت طروح هذا الفكر الى النهر
والانغماس من كل ظلم ومن كل ما هو ضد العقل وضد العدل ، ليس
في تياره العقلاني وهذه ، بل في تياره الاشراقي الصوفي هذا الذي
يظهر فيه ، بوضوح مأساوي ، طروح هذا الفكر الى التغير الثوري
لنظام الاستبداد » .

مهسدي عامل

... الى حسين مروه .

وهن كتابه النزعات

المادية في الفلسفة العربية

الإسلامية

منذ العصر الوسيط ، الذي صدر عنه تراثنا العربي - الاسلامي ،
حتى عصرنا الراهن ، ظلت دراسة هذا التراث عاجزة عن كشف العلاقة
الموضوعية بين هذا الانجاز الفكري وحركة واقعه الاجتماعي . وبقي التراث

فيها فكراً غيبياً مثالياً ، المجتمع قهري ، تغيب عنه فاعلية الإرادة البشرية .
والقوى الاجتماعية التي أنتجت له حياته المادية .

ومع ظهور التيارات السلفية الجديدة ، ظهرت بدعة « تحديث »
التراث ، محاولة إقامة تماثل بين أفكار الماضي وأفكار الحاضر -
أفكار القرن العشرين ونجازاته - مع تجاوز كل مراحل التاريخ
وما حدث فيها من تغيرات اقتصادية واجتماعية وفكرية . وكان
تاريخ مجتمعاتنا العربية لم يعرف شيئاً اسمه الرأسمالية أو
الامبريالية أو التحرر الوطني أو سيورة الانتقال الى الاشتراكية .

هذه التيارات السلفية ، انما تنتج بذلك ، بغیر وعی احیانا ،
وبشكل غير مباشر ، شكلاً ايديولوجياً تنعكس فيه ايديولوجية
البرجوازية العربية ، التي تهدف الى استئصال البرجوازية ، كطبقة .
الى الأبد .

وما أن صدر هذا الكتاب الموسوعي الضخم - الذي ينظر الى التراث
في ضوء منهج التحليل الماركسي ، رافياً صورته نابضة بحركة التاريخ
الذي ابدع للمجتمع العربي - الاسلامي تراثه ، موضحاً حركة هذا
المجتمع بأهم خصائصه وتناقضاته ، وبالشكال الفكرية المعبرة عن
الصراعات الاجتماعية والايديولوجية ، في حضور القوى البشرية صانعة
التاريخ - ما أن صدر هذا الكتاب ، حتى استثار النقد من كل صوب .
واحتدم حوله النقاش .

... رفضوا (١) النظر في التراث بمنهج التحليل الماركسي . بحجة
« الأصالة » وبحجة ان هذا الفكر « غريب » ، و « غربي » ، و « مادي » .

لكن ، التراث شيء ، ومعرفة التراث شيء آخر . اما أن نقبل بوجود
قوانين موضوعية تحكم حركة التاريخ ، فتكون معرفته العلمية ممكنة ،
أو نرفض ، فنرفض بالانحالي إمكانية المعرفة .

هذه المعرفة تنطابق من الحاضر ، من موقع في الحاضر ، لذلك فهي
تتعدد وتختلف باختلاف الموقع الذي تنطلق منه في حقل الصراع الطبقي
الايديولوجي المحتدم في المجتمعات العربية المعاصرة .

لنبدأ بقراءة المسحمة .

❖ الوضع الايديولوجي لقضية التراث :

إذا كان الفكر البرجوازي العربي يكشف عن تخطيط ايديولوجي في الحلول التي يقدمها لقضية التراث ، فقد حان الوقت للفكر العربي الثوري ان يقدم الحلول أيضاً وفقاً لايديولوجيته الثورية من أجل حل مشكلة العلاقة بين حاضرنا وتراث ماضينا ، حلاً علمياً .

المؤلف ، يؤكد على ضرورة رصد حقيقتين :

الأولى . هي ، حقيقة المحتوى الثوري لحركة التحرر الوطني العربية ، في حاضرنا وأفاق تطورها المستقبل ، وهو ما يؤكد الاتجاه الثوري المساعد لحركة التحرر .

والثانية ، وهي ، حقيقة الترابط الجوهرى بين المحتوى الثوري لحركة التحرر في مرحلتها الحاضرة ، وبين الموقف الثوري من التراث العربى - الإسلامى لأنه « من غير الممكن أن نكون ثوريين في موقفنا من قضايا الحاضر ونكون مع ذلك غير ثوريين في موقفنا من تراث الماضي » الثورية موقف شمولى ، كلى ، لا يتجزأ » .

❖ لماذا نتعمد معرفة التراث :

يلاحظ المؤلف .. أن بعض أشكال معرفة التراث (تفسير ، تاريخ ، دراسة ...) يتخالف ، وبعضها يتناسب ، وبعضها يتناقض ، في حين أن التراث نفسه ، واحد ، له نصوصه ، الموروثة للأجيال اللاحقة .

ويفسر ذلك ، بالفصل ، بين التراث نفسه ، ومعرفة هذا التراث . معرفة التراث هي اضافة خارجية تصل اليه من مصادر متعددة ، لذلك تتعدد ، أما التراث نفسه فواحد ، لا يتغير .

كل « معرفة » صادرة عن مؤرخ أو مفسر ، قديماً أو حديثاً ، انهما هي صادرة عن منطلقات اجتماعية ، لا فردية . ويكون وراءها موقف ايديولوجى هو ، بالاساس ، موقف طبقي ، قد يكون له حضوره المباشر ، او ، حضوره المستتر في القاعدة الفكرية التي ينطلق منها المفسر أو المؤرخ .

* معرفة التراث تنطلق من الحاضر :

ان « معرفة » التراث تخضع لاعتبارات الزمن الذى تفتتح فيه هذه المعرفة . ولا اعتبارات الموقع الاجتماعى لنتيجها . وهى (أى المصرفة) من نتاج الحاضر - ايا كان زمن الحاضر - لا من نتاج الماضى ، الذى هو زمن التراث .

ان استخدام الصراع الطبقي فى البنى الاجتماعية العربية فى المرحلة الراهنة ، قد ابرز واقعا جديدا ، هو اشتداد التناقض بين المواقف تجاه القضايا الأساسية المطروحة فى هذه المرحلة ، القضايا الوطنية والاجتماعية والديموقراطية والفكرية . واصبح معنى « الحاضر » يختلف فى منظور كل طبقة وفئة اجتماعية ، لاختلاف مواقمها فى حركة صيرورة البنى الاجتماعية القائمة ، وفى اختلاف وعى كل منها حول اتجاه حركة هذه الصيرورة . ومدى التوافق أو التخالف بين لاتجاه هذه الحركة واتجاه المصالح الطبقة لكل واحدة منها .

« فليس « حاضر » الطبقات والفئات التى تهتز مواقمها وتتزعزع هو نفسه « حاضر » الطبقات والفئات الاخرى التى تتوطد وتتجذر مواقمها ، يوما بيوم ، فى المجرى الزامن لحركة التحرر العربية . لكل من هذه وتلك « حاضرها » المتميز . الاولى لها « حاضرها » الماضوى ، والثانية لها « حاضرها » المستقبلى . الاولى لها بالماضى « علاقة » الغريق بخشبة الانقاذ ، والثانية لها به « علاقة » الزمن الآتى بوحشته التاريخية مع الزمن المتحول فى مجرى الحاضر .

على قدر ما يختلف « حاضر » كل موقع طبقي عن « حاضر » الموقع الآخر ، وعلى قدر ما تختلف « علاقة » كل منها بالماضى عن « علاقة » الآخر به ، يختلف التراث نفسه عند كل منهما . وبالصورة نفسها التى يرتسم بها « حاضر » كل موقع طبقي وترتسم بها « علاقته » بالماضى ، بالصورة نفسها يرتسم التراث أيضا فى المنظور الايديولوجى لكل منهما . هكذا ينكشف أن التراث ليس واحدا . أن التراث يتجدد ، لانه منظور ليه من الحاضر ، والحاضر - كما راينا - متعدد . ونحن نعى هذا - بالطبع - تعدد المنظور الايديولوجى - الطبقي للتراث ، رغم أن التراث ، كواقع تاريخى واحد .

القوى الثورية ، اذن . لها حاضرها المستقبلى و « تراثها » ، المتميزان ، عن الحاضر الماضوى للقوى المتخلفة و « تراثها » . فكيف يتميز « التراث » فى منظور القوى الثورية ؟

❖ المنهج المعرفى الثورى لاستيعاب التراث :

القوى الثورية ، فى حركة التحرر الوطنى العربية ، لها ايدىولوجيتها وذكرها الثورى العلمى ، الذى هو بالتحديد ، فكر الاشتراكية العلمية بفسادتيه الرئيسيتين : المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية .

المادية التاريخية - التى تنظر الى الدور الحاسم لأسلوب انتاج الخيرات المادية فى نشوء وتطور الافكار الاجتماعية . ومنها الافكار الفلسفية ، والى اثر الصراع الطبقي على تطور الايدىولوجية والفلسفة - هى أساس منهج انتاج « معرفة » التراث بطريقة ثورية .

❖ صورة التراث فى منظور هذا المنهج :

ينظر المنهج المادى التاريخى الى التراث فى ضوء « تاريخيه » ، أى ، فى ضوء حركته ضمن الزمن التاريخى الذى يفتى اليه ، وفى علاقته بالبنية الاجتماعية السابقة التى أنتجته . وبالظروف التاريخية التى أنتجت تلك البنية الاجتماعية . فى حركة حلزونية صاعدة تحكمها القوانين العامة لحركة تطور المجتمع البشرى المتداخلة مع القوانين الداخلية لتطور كل مجتمع على حدة .

المؤلف ، هنا ، يستعين بطرح مهدى عامل النظرى للمسألة :

(فهم « مشكلة الموقف من التراث » بأنها مشكلة الملاقة بين الفكر فى هذه البنية الاجتماعية الحاضرة والفكر السابق عليه فى البنية الاجتماعية السابقة » ... وتحديد « الشكل الذى ينظر فيه الفكر الحاضر الى علاقته بالفكر الماضى » أى « الشكل الذى يتكشف فيه الفكر هذا للفكر ذاك ») ❖ .

وذلك ، من أجل استيعاب التراث بشكل جديد ، وتوظيف هذا الاستيعاب لتحرير الفكر العربى فى البنية الاجتماعية للحاضرة ، من سيطرة الفكر الاستعمارى والايدىولوجية البرجوازية .

« ... أما كيفية توظيف هذا الشكل من الاستيعاب ، فهى - بالدرجة الأولى - وضع صورة التراث فى اطارها التاريخى أى فى اطار الصورة الفكرية للمجتمع العربى - الاسلامى خلال العصر الوسيط على أساس علاقتها بتاريخية هذا المجتمع ، وبالبنية المتكاملة لواقعة المادى . فاذا

❖ مهدى عامل : أزمة الحضرة العربية أم أزمة البرجوازيات العربية دام التاريخى -

بيروت .

وضعنا الصورة في هذا الإطار بادلتنا العلمية المعاصرة ومن موقعنا
 الايديولوجي الثوري في البنية الاجتماعية العربية الحاضرة ، نتحقق لنا
 من ذلك أن نكتشف المنابع والأصول الاجتماعية الحقيقية لقرائننا
 الفكرى ، أى يمكننا أن نمثل رؤية علمية لا للقوى الاجتماعية المتصارعة
 داخل بنية المجتمع ذاك بكل خصائصها التاريخية وحسب ، بل أيضا
 رؤية الاشكال الفكرية والايديولوجية للصراع بين تلك القوى . ورؤية هذه
 الاشكال لصيغتها التاريخية المحددة بشروط المستوى النفسى لتطور المعرفة
 حينذاك . ان رؤيتنا هذه كفيلة بالكشف عن جوهر علاقات التراث
 بوضعه التاريخي من ناحية أولى ، وبالكشف - من ناحية ثانية - عن
 جوهر العلاقة الموضوعية بين حركة التحرر العربية الحاضرة والجوانب
 الثورية وغير الثورية في حركة التاريخ العربى - الاسلامى الوسيط .
 والوظيفية الاساسية لهذا الكشف ، بكلتا ناحيتيه ، هى انكشاف الابعاد
 التاريخية للحركة الثورية العربية الحاضرة ، بمعنى انكشاف الابعاد
 الوحدة بين ابعادها تارك في الماضى وابعادها الجديدة في الحاضر ، وانضواء
 صلة الاتصال على صفتها المعاصرة ، أى الوصوف الى رؤية الاتصال
 والمعاصرة في توافق وتفاعل ، ونفى ما خلفه الفكر الاستعماري والفكر
 البرجوازي العربى من ترسيخ وهم التعارض بينهما .

ان توظيف معرفتنا النهجية للتراث بهذه الطريقة .. وعلى هذه
 الأسس ينتهى بنا الى نتيجة بالغة الاهمية في موضوعنا ، هى الخروج
 بقضية التراث من كونها قضية الماضى لذاته ، أو كونها اسقاطا
 للماضى على الحاضر ، الى كونها قضية الحاضر نفسه ، وذلك من خلال
 رؤية الحاضر في حركة صيرورة تتفاعل في داخلها منجزات الماضى وممكنات
 المستقبل تفاعلا ديناميا تطوريا صاعدا ، رغم التقطع الحادث في مجرى حركة
 الصيرورة هذه ، سواء كان التقطع داخلا في طبيعة الوحدة الديالكتيكية لهذا
 المجرى أم كان من نوع التقطع القسرى الطارىء من جانب القوى المادية
 لحتمى الحركة الثورية العربية الحاضرة .

بعد ذلك ، يوضح المؤلف كيف يبحث المنهج المادى التاريخي كل
 جوانب التراث ، وكيف يتحدد أشكال المادية وأشكال المثالية في الفلسفة
 العربية - الاسلامية . ويقوم بتصنيف المواقف القديمة والحديثة والمعاصرة
 من التراث ، وكذلك مواقف المستشرقين ، ويناقش الدراسات الاستشراقية
 الماركسية ، وتاريخية حركة الاستشراق . ثم يلخص في نهاية المقدمة ،
 المهمات التى يحاول الكتاب انجازها . وقد اكتفينا بعرض المقدمة التى هى
 الأساس المنهجي لهذا الكتاب الموسوعى على أن نلتابع في اعداد اخرى
 مناقشة متن الكتاب .

كتاب حسين مروة

عناوين

جديدة

لوجوه

قديمة

التراث من منظور شعبي

حلمى سالم

« عناوين جديدة لوجوه قديمة » واحد من آخر كتب الفكر العربي الشهيد حسين مروة ، الذى اغتالته يد الظلام الفاشية فى بيروت منذ عام ، ذلك الفكر الذى قدم لفكرنا العربى المعاصر واحدة من اشجع وانضج القراءات العربية - من موقع المنهج المادى التاريخى الجذلى - للتراث العربى الاسلامى فى كتابه الكبير - بجزئيه - « النزعات المادية فى الفلسفة العربية الاسلامية »

و « عناوين جديدة » يصدر بالطبع عن نفس المنهج ، المادى التاريخى الجذلى . وان كان - من حيث الشكل والتبويب - ليس بحثا طويلا مستقيضا فى قضية كبيرة واحدة ، انه عبارة عن نظرات جزئية فى شخصيات من شرائح الفكرى والأدبى ، كانت تنشر من قبل بمجلة « الطريق » اللبنانية وغيرها من مجلات فى فترة الخمسينات .

وحسين مروة يبين لنا منهجه فى هذا الكتاب ، وفى غيره من الدراسات ، قائلا انه « كانت المهمة الغالبة على معظم الدراسات الحديثة ، فضلا عن القديمة ، فى التراث الوطنى والقومى ، تدبا كان أم فكرا أم عما وحضا ، أم فلسفة ، سمة الانغلاق المطبق بينه وبين مجريات التاريخ : سواء تاريخ المجتمع العربى - الاسلامى ، أم تاريخ المجتمع البشرى لأكبر . لكن هذا التراث نبت ونما وتطور من دون ارض ، ومن غير هواء وهاء ، ودون ناس من الأحياء يتعاطون معه اسباب التشوه والنماء والتطور . ويتبادلون معه

الفعل ورد الفعل » • كانت هذه الدراسات ، إذن « تغلغل الى التفرعات كنصوص قائمة بذاتها ، ثابتة ، ساكنة ، مفرغة من دلالاتها وأبعادها وعلاقاتها التي كانت منها حياة التراث ، أعنى للدلالات والأبعاد وللصلات التي فصل هذه النصوص بحركية التقاريف العربي - الاسلامي ، وتاريخ الحضارة البشرية بعامة » •

في مواجهة هذا المنهج كان عمل حسين مروة للفكرى ، في هذا الكتاب ، وفي مجمل مسيرته الفكرية •

انه يتخذ - في « عناوين جديدة » - زاوية نظر محددة جديدة ، يطل من خلالها على كل شخصية أدبية أو فكرية في تراثنا الأدبي والفكري • انها زاوية « سياسية » أو « أيديولوجية » - أن صح التعبير - أو فلنقل زاوية « انتمال - أو انقطاع » للشخصية التي ينظر اليها بحياة شعبها العربي وتخبرها عن حياة الناس و « الجماهير » العربية التي يعيش بينها • ويبدع •

وعلى هذا الضوء يحدد موقفنا من كثير من اعلام الفكر والادب ، في تراثنا البعيد والقريب ، على غير الطريقة المدرسية الحيدانية التي قمعت في دور العلم وبعض التيارات النقدية ، تلك الطريقة التي نعزل الظاهرة عن سياقاتها التاريخية - الاجتماعي ، وعن الناس المشاركين في خلق هذه الظاهرة من الاصل •

ولذلك ، فإن حسين مروة يرى في « يزيد بن مفرع » شاعرا أفزع الوالى الجبار عبيد الله بن زياد ، وتغنت جماهير البصرة بأهاجيه • ويفسر لجو « بشار بن برد » الى الهجاء المذعق تفسيراً سياسياً اجتماعياً ، حيث « كان ينال بأسائه وشعره (وجهاء) القوم والمترفين : فهم ، من كان يراهم ينعمون بأطياب الحياة ، وهو محروم » • ثم يفسر عزلة « أبى نواس » بأنه خذل قضية الجماهير ، فانتقدت منه الجماهير ، إذ « كان من حق الجماهير عليه أن يختص قضيتها بالنصيب الأكبر من فنه العبقري ، ولكنه خذلها خذلاً عجباً ، فعاقبته على ذلك ، وحقدت عليه حقدوماً الإنسانى السليم على كل ذى شأن في الحياة يستطیع أن يبذل لها بعض شغفه فيرفع عنها ظلمها أو يجلب لها بعض خير ، ثم يبذل عليها منصرفاً عنها لأمره » •

وعلى عكس أبى نواس ، كان « أبو العتاهية » - في منظور مروة - « شاعراً جاهلياً » وكان اجتماعياً لا ذاتياً ، ذلك أن « خوف أبى العتاهية

من الفقر ، وما يتبع ذلك من لاجأه في طلب المال وحرص عليه شديد ، انما كان انعكاسا لحالة اجتماعية واقعية ، هي انتشار الفقر في طبقات المجتمع واستئثار العلية وذوى الساطع بالغنى والترف « فكان شعره » تعبيراً عن هذه الطبقات الاجتماعية التى كانت تتحدث امنحانا شديدا بالفقر » .

ويكشف مروة جانبا ظل معتما في شعر وحياة « دعبل الخزاعى » ، فيرى فيه واحدا من « شعراء العقيدة » ، فهو عنده شاعر سياسى يمكن معالجة معظم شعره على مدى من عقيدته الطولية الشيعية ، التى جعلته يقول « أنا أحمل خشيتى منذ أربعين سنة ، فلا أجسد من يصابنى عابها » حتى مات في آخر الامر قتيلا بهجوه السياسى .

أما « الجاحظ » فهو ، بلا منازع ، اذ منشئ الادب التجسري العقلى « الكادح » ، حيث كان أدبه اذ ادبا جديدا بكرا في التراث العربى ، ثم كان وشبة بالكتابة العربية ، نقلها فجأة من مرحلة الى مرحلة . فاذا الجاحظ مدرسة عقلية وادبية متحررة قادت على العقل والتجربة وحدهما ، فما اعظم ما تقدم الجاحظ لتراثنا الفكرى التقدمى الباقى » .

وينظر الى « ابن الرومى » باعتباره من ذوى الراى ، فقد كان « معزليا » وكان الاعتزال آنذاك مذهب المفكرين الاحرار . وبسبب هذا الانتهاء السياسى يجعل مروة موقف النقد من ابن الرومى ، الذى كان في الفكر العربى من اعلام المفكرين الواعين الاحرار الذين اضطهدهم ذوى السلطان لوعيتهم مصادر الظلم الاجتماعى ، ولتعبيرهم عن هذا الظلم بمختلف اللوان التعبير .

ويرى « الفسارابى » من زاوية انه كان « عاملا » بنى فاسمته ومو يعمل « كادحا » حيث « قامت ذنائب ذلك البنساء الرفيع الفسيح (المزيينة الفاضلة) عند العلم انثانى ، على يدى كادح عاهل عاش في اعماق الجاهدين المغمورين من ابناء الحياة الذين يصنعون تاريخ الحياة » .

كان الفسارابى . اذن ، حاملا كبيرا بالعمل والعقل لان « اكروه مايكره للفسارابى من (المذن) ذلك المذن الجاهلة الضالة القائمة على القهر والقوة والغلبة ، لا على العدل والفضيلة والخير والمعرفة والتعاون . وما اقرب الشبه بين هذه المذن الجاهلة للضالة . كما يصفها الفسارابى ، وبين الجماعة التى يسودها النظام الفاشستى الذى عرفنا منه في هذا العصر اشكالا كثيرة » .

والمشاركة المحزنة هنا أن حسين مروة ما لبث - هو نفسه - أن صار واحداً من أبرز ضحايا هذه الاشكال الفاشية التي تحدث عنها وهو يرصد حياة وفكر الفارابي .

وعند حسين مروة ، فإن «أبا فراس الحمداني» كان شاعراً قومياً من الطراز الواقعي الصادق . لكنه - مع ذلك - يأخذ عليه انه « لم يعرف شيئاً عن حياة الشعب الذي يحكمه ابن عمه سيف الدولة ، أو حياة الشعب الأكبر الذي يتوزعه ملوك الطوائف يومئذ ويختصمون على حكمه » . وأنه لم يتردد في شعره « شيء من مظالم الشعب العربي في ذلك العصر الصاحب بالظالم الاجتماعية ، وبالأحوال الاقتصادية والنفسية ، وبالفقر السياسية »

أما «أبو العلاء المعري» فهو « رائد مدرسة الشعر السياسي الواقعي الثوري » ، وذلك لأن العلاء « قد وضع مفهومها للحاكم لم يكن معروفاً قبله في الأدب العربي ، مفهومها هو الذي نعرفه نحن اليوم في الأنظمة الديمقراطية الحديثة ، من أن وظيفة الحاكم خدمة الشعب ، يؤديهسا مآجورا ، لا طاغية مستبدا مستهترا لا يبالي بمصالح الشعب وحقوقه » . ومن هنا فإن أبا العلاء « هو الذي بنى في الأدب العربي مدرسة للشعر السياسي الواقعي الثوري ، وهو الذي وضع في حقل هذا الأدب بذور الفكرة الاشتراكية الأولى » .



بهذا المنهج الشعبي في النظر الى المفكرين والادباء يواصل حسين مروة لقاء الضوء الكاشف على الطابع الشعبي لآلف أيلة وليلة مما سبب محاولات حبسها وطمسها ، وعلى جمال الدين الأصفهاني ودوره الثوري في الاتصال بالجهات الشعبية في البلاد التي قصد إليها ، ومحمد عنده ودوره التاريخي في النهضة ، وأحمد شوقي الذي غنى تاريخ جيل ، وحافظ إبراهيم الذي نهبت من الشعب ، وأمين الريحاني الذي غصص « سر » الديمقراطية ، لأمريكية ، وخايل مطران ذي للنزع الديمقراطي .

إن « عناوين جديدة لوجوه قديمة » نموذج كبير لسمى كبير نحو التقاط السمة الاجتماعية الشعبية للشخصية التراثية ، وإنارة البعد المظلم فيها ، الذي تحاول مناهج التعليم تجاهله وطمسه . نموذج يقدم للجبال قراءة جديدة لتراثنا القديم ، عبر زاوية نظر حساسة وناقدة . ربما يعترض بعض جوانبها قليل من التعسف والمبالغة ، والمطابقة بينها وبين

مصطلح العصر الراهن (ولنلاحظ أن المقالات هي نظرات مبكرة ، ترجع إلى مرحلة الخمسينيات) ، لكنها في كل الأحوال تقدم لنا منهجا للدرس الجديد ، نعي به تاريخنا وتراثنا ، الأدبي والفكري من زوايا الحقيقة الحيوية . ومن جهة صلته بواقعه الاجتماعي والسياسي والشعبي .

وعى جديد ، يناقض الوعي الزائف الطامس الذي تسعى المساهج السلفية إلى حشو أذهان الأجيال الطالعة به ، حتى لا تعرف تراثها معرنة حقبة ، ولا تعرف - بالتالي - حاضرها ومستقبلها معرفة حقبة .

وتلك كانت الفضيلة الأكبر والانجاز الأبرز لهذا الشيخ الجليل ، الذي سرعان ما امتعت يد اللا عقل إليه لترويه ، هو الذي ظل طوال عمره يبشر بالمعتل ويدعو لسلطانه المضي .

إذا ركز حسين هروة على هذه النقوية من النظر ؟
انه يجب بان هناك سميا عديدة ، تكن السبب
الجوهري هو ((أن تعلم ناشئة هذا الجيل موضع الخطأ
في ما يزعم الزاعمون من أن ادبنا القديم كان ادب ملوك
لا ادب شعوب)) ، ولكي تعلم هذه الناشئة ((أن جماهير
شعبنا العربي لم تكن في أجيالها السابقة خائفة خاضعة
تحتل الباساء والضراء وتحتل الاستبداد والظغيان في
قنساء وضراعة واستسلام . بل كانت الثورة الذاتية
تعمل في داخلها اعتمالا شديدا)) .

قَصَصٌ

الغريبان

يوسف أبورية

رجلان صغيران ببنطونين وقميصين وحذاءين ، يضربان في حفر الشارع الصغير ، ويتعثران في أوراقه وحطبه المتناثر ، رجلان يسيران معا ، لا ينظران الى النسوة السمينات المتكومات على عتبات الدور ، ولكن النسوة ينظرن ، ويبعدن الاولاد الواقفين حولهن ليشاهدن اكثر ، ليشاهدن الوجهين السارحين ، ولا يعدن الى أحاديثهن حتى يجيرا ظهرهما اليهن ، ليدخلا الشارع الجانبى ، والدار هناك ، ينام على حطبها اصفرار الشمس الفاربة .

رجلان يدخلان الباب المنخفض ، ويكونان قد سمعا صوت المذيع من الشباك يرتل القرآن بصوت قوى ، قبل أن يدخلا الحجرة التي يخرج من بين ضلفتيها دخان كثيف متماسك ويكون صوت المذيع أعلى ، فيخلعان الاحذية ويضمانها الى النعمال الكثيرة المبعثرة فوق العتبة .

— سلام عليكوا .

ويرد الرجال الجالسون على الحصيرة التى على اليمين . ويتجهان الى الحصيرة الاخرى ، تحت شباك الشارع ، والرجل باحيتة اليرمادية يجلس بين الحصيرتين ، وراء الوايور والكنكاكات المدخنة ، يرفع راسه اليهما :
— أهلا .. وسهلا .

ويضيق عينيه في مواجهة النافذة : مرحبا يا استاذ ابراهيم

الرجال فوق الحصى ، وتحت الدولاب المدهون الداكن ، يرفعون
أفهم المومة الى جباههم ، ويقرئون بأسنانهم : مات حاجة هنا .

والرجل الصغير المقرص امامهم . يلتفت الى الضيفين الجديدين ، بركن
المصفاة التي بيده ليملأ : ماحش شافك من زمان .

و « ابراهيم » يسلم عليه ، ويلقى نظرة على الباب المفتوح ، كانت
المرأة الصغيرة بالخارج ترفع غطاء الزير ، وبين رجليها صبي يمسك
طرف جلبابها ، والمرأة ترمى النظرة الخاطفة ، وتبتسم عينها المكحلة ،
تدير ظهرها ، وتلقى فردة الصغيرة ، تدفع الصبي من رجليها الى الحجرة :
رح لأبوك .. « نادى عليه يا قنصل » .

ويرد « القنصل » المقرص ، والقابض على قلب الجوزة : تعال
يا « عاشور » . ويتعثر «عاشور» في خشبة العتبة ، ويسقط على أسنانه ،
وفي ثانية كان « ابراهيم » فوقه يرفعه من ذراعه : بسم الله الرحمن الرحيم
ويصق في مكان السقوط ، يرفع الولد على صدره ، ويلقى النظرة
السريعة التي ارتعش لها شاربه للمرأة الواقفة في الصلاة : مش تبص
قدامك .. جاك عمي . ويعود « ابراهيم » بالولد مكانه على الحصى ،
جنب الآخر الذي يظل يتأمل من صوت المذياع ، يكلم نفسه : لو بوطى
الراديو شوية .

والرجل وراء الوابور ، ينظف الحجرة الصغيرة السوداء ، ولا يرفع
نظره عنه ويقول : دا « الطبلوى » يا استاذ .

و « ابراهيم » يبتسم للرجل : اظن ما تعرفوش .. يا مولانا .

والرجل ينفث في ثقب الحجر : ماحصليش الشرف .

- أخويا .

- أهلا وسهلا .. كام يا « أبو خليل » ؟

- مات خمسة .

والصورتان على الجدار المقابل ، على يمين الدولاب ، رجل شاعد
بلحية بيضاء كبيرة ، وزبيبة سوداء كبيرة ، والآخر يقف واضعا كفه الضخم
على كتف القاعد ، والصورة صفراء قديمة في بروز مسود . وعلى الجانب
الآخر صورة لصاحب المكان ، مرسومة بالشمع ، وجه كبير ، عايه عمامة
بيضاء .

- قال لنفسه : فرق كبير .. في الصورة أدى له أربعين سنة .
- مد للرجل يده بالحجارة مصفوفة في صندوق خشب مستطيل .
- غير الجوزة يا قنصل ورض للاستاذ .

وقام « القنصل » الى الخارج بسانين نحيلتين داخل كلسبون القطن
الواسع المتقرب بانمار في اكثر من مكان .

و « ابراهيم » تابع القنصل حتى خرج ، وانصت لحواره مع المرأة
في الصلاة و « عاشور » قام عن حجره ، ليلحق بأبيه فشدته من يده : خد .

واخرج له شلن الفضة ، ادم الولد النظر الى القرش في كفه ، ونظر
الى الجالس وراء الوابور ، قال له : قرش ؟ أبسط يا عم .

ولم يرفع عينيه عن الآخر الذى تحداه بدوره ، ولم يسحب نظريته الى
أن خجل الرجل ، وعاد يرفع الكنكة التى طفت الشاى على جوانبيها ،
قال : لما القرآن يخلص نسيم شريط جميل . مال ابراهيم : لمن ؟ قال
للرجل : للشيوخ صلاح شفتيه شخصيا جده المولد هنا .

قعد القنصل في مواجتهما ينفخ نار المصفاة فتططق وتنثر الشرر ،
قال : أنا شفتيه في مولد الحسين .

مد الغابة الى « ابراهيم » : مساء الخير . وإمال « ابراهيم » رأسه
الى الآخر وهمس في أذنه : نشرب دول .. وأنا حكيها لما نطلع . والدخان
ارتفع الى السقف وخرج من الشباك الى الشارع ، في اللحظة التى وقف
فيها الرجال يبحثون عن نعالهم .

الرجل الجالس وراء الوابور كان يدس الاوراق في جيب الصديري ،
بينما « القنصل » كان يتعفف لليد المهدودة اليه بالبريزة التى سقطت على
فخذيه ، رفعها « ابراهيم » وأسقطها في عب « القنصل » .
- سلام عليكم .

وعبروا العتبة ، تردد صوتهم من الشباك لفكرة ، ثم نلاشى تماما ،
وأم يبق غير صوت الذياغ ، وكان يطغى على صوت المرأة التى تلاعب
ابنها في الصلاة .

ثلاثة أيام من زمن الحساب

نعمات البحري

لما رحلت اسرد لأمي حكايتي معه اوصلت لي احساسا بالنفور منه
بقالت زاعقة « الذي معه قرش يساويه » وضعت يدي على شفتي وتنفست
رائحة الرجل الذي لا يساوي قرشا واحدا . ثم قال أبي وهو يحصى جنبياته
في اول الشهر « الخمسون على الخمسين لا تفعل شيئا » ، دفعها الرجل
(الطرف الثاني من الصفقة) ثمنا لجلسة واحدة على النيل . (حتى
النيل يا ولدي) قالتها أم الرجل الذي لا يساوي (حبيبي) . كلمة الحب .
تاعت أو راحت أو ضاعت . (نقول ما نشاء فلهذا زمن لا ينفع فيه الرثاء)
قرايتها بصفحة من جريدة كانت ملقاة على الارض في مهال . دنوت
منه فماقت الكلمات على شفتي عندما يمت وجهي شطر نهر ، وقف
بجانبي فتلاحقت الموجة تلوي الاخرى ولعن الحياة السهلة التي ظن اني
باحشة عنها . تركني وحدي وابتلعت الظلمة التي سقطت علينا مجاة
ولم اكن ادري ان هذا هو اليوم الاول .

اليوم الثاني : . . . اتت أمي بشوب ذهبي وربت على كتفي
واستحلفتني باللبن الذي ارضعتني اياه ان ارتدى هذا الثوب ، رمقت
صدرها الناشف بنظرة وارادت الثوب ولا ادري لماذا قفزت الى رأسي من
شقوق ذاكرتي ورقة السيلوفان التي يلفون بها البضائع الرائدة .

كان الرجل (الطرف الثاني من الصفقة) بعينا قصيرا ذكرني ببساب
حمام بيتنا القديم ، نهض ليسلم على فسبقة كرشه ورمشت عيناه
الاذبلتان ولم اتمكن من معرفة لونها فقد كانتا ضيقتين مراوغتين ولم

أكن قد أدركت بعد جدوى البحث في عيون رجل عن لون ما * ، كانت رقبته قصيرة غائرة في كتفيه وكانت حقيقته السوداء اللامعة تقارب حجم جسده . ظل يحس في عيني وشفتي وأنفي وشعري ثم راح يسمح الشوب بنظراته ، يستحلف للشيء بأشياء يرغبها لكن الشيء أبى واستمصى على البوح الذي يريده *

اليوم الثالث ليلا : - ٠٠٠ نزع الرجل البدين عن جسدي غلاته السيلومانية وقصم تقاحة جميلة متماسكة وكأنه يدرب أسنانه على سرعة الركض فوق الاجساد الجميلة المتماسكة ٠٠٠

وعندما تسرب النهار طفلا يفرك عينيه محاولا التلمص من قبضة الليل المعجوز كنت قد تعبت من الركض واللاهات داخل المساحة الضيقة .. رحبت أحسب آثار سعار الليلة على جسدي المكدود ٠٠٠

كان الشعر محلولاً في تهدل *



افاطمة محمود

مرتجفة أسير على الذلة .. التي
تبدو قريبة وقصية في آن واحد ، إذ انفى
أقف فوقها ، اتحسس رملها الناعم يذوب
تحت أقدامى .. ولكن لا أصلها . أقدامى
تغوص من رمل الى رمل .. هل اتماسك
فيما الرمل يفيض الى ذاته .. ؟!

ـ قلت : هذا الفراغ ؟
ـ قلت : ها انفى سألخرج في العتم .
ـ قلت : لو ان الكون قارورة ، اذن لحطاته ، ولرقت على حطام كيميائه
ابتدى، .. تتحسس أقدامى رمل اللثة الذائب تحتها فاحساسى بانى
لا أصلها يتأقلم ..
ـ قلت :

لا بد من يقين يعيد ترتيب علاقتى بالمسألة ، اذن .. افترض
ضرورة أن يكمن من رحم النلة راس صغير بهضى ..
.. رأس ناعم أنيق .. فما بشرها .. لسان رقيق مدوب يعرف
كيف يكون فخسا لأقدامى وعسكذ ينغرز السائل الذهبي في سكون الدم
وظلماته .. ساعتها سيكون للاشياء مذاقها الآخر .. وربما حركتها
الآخرى .. وربما سأعرف ساعتها اننى أعتلى قمة فيه لا غير «

مسمرة فوق الانهيار الناعم . اذ برأس الافعى يبرز خلافا لامعا
تحت القيط محتفظا بشغافيته المذبة ، منسحبا تجاه الواحة لتي كنت
أخالها غير مقاحة .

: أحسبني ضائعة الان ..

: ليس الانا .. رمل .. وأنا ..

ذراته تنهش لحمي .. أحس بتكاتفه وبهجه وهو يثقب جسدي ،
كأنه مدعو وقلبي الوليمة .. والحية تواصل هيمنتها على المناخ الوادع .
ارتجف نخل الواحة .. كان الرمل ينقل في الروح .. توجس النخيل
.. أحسست قشعريرتها . والحية تواصل انسحابها للناعم صوب
الواحة ..

.. لم أصرخ ..

الواحة ذات الودعة المهدورة لم تستغث لكل النخل هتف از :
يداك .. يداك ..

سرى في دفء التضامن . وبحثت عن يدى

رسمت في الافق الاجرد . مطرا ملونا .. كان يسقط . يسقط
وكنت أضرب بالفرشة وجه الافق .. الافق ينهمر .. والسما تتقوض
موت أرض تعيد دورة تماسكها .

رائحة المطر تفتح بحنان للرتاجات المظلة .

« زنبقة تخرج من تويج .. »

« ضوء يتحایل على الستائر المسدلة .. »

« ضحكة تتهمرد على شفاء مزومة .. »

« النهر ينفلت من شرنقة الماء .. »

رسمت في الارض البعيدة نهرا .. نهرا مليدا بالاشرعة والقرارب ،
وأحنحة الطيور .. وزقزقات الرغبات الملونة .. وبقلق على الضفاف .

أقمت على ضفتيه قواعد الجسر ، وعندما شاهدت بعين جذلى زهور
الرغبة تتسلق أقدام المنتظرين محدث الجسر طويلا منحنيا على النهر ..

« فكرت .. كيف لى أن التقط هذا الوله .. هذا الانحناء الوله ..
عدا' الوجد الذى نادر! ما تمنحه الهندسة لنا عبر علاقتها الباردة مع
الاشياء ! » ..

— السادسة الان ..

سحبت الوقت من جوف الساعة المسخية .. ذهبنا لنخيم تحت
عروب شهبى على جسر مارجريتا

« ما طيور المطر تلتقط انفساس العشاق المطبئنين عابري الجسر ..
وصحكاتهم المتسافزة على افريزه غير مبالية بالسكون النضى المستلقى
على صفحة الدانوب ..

— سميت الدانوب نهرا ، ومارجريتا الجسر — الدانوب يستلقى
نحت الانحناء الحميم كجسد اشخته الشهوة .. الاضواء تتقافز فوق مياهه
ذبابلات ماجة ..

الجسر يمتد جذلا تحت اقدامنا .. قلت :

— الا ترى انه خليق بعاشقين مثلنا

— عندما ينتهى سيقطعه ثانية ، هكذا سنكون خليقين به ..
« ماذا كان لون عيني ذاك الغروب ، كان يرتدبنى بنظالا شفويا ..
وفانيلا سرداء ، وضحكة برتقالية .. وكنت ابيع مطر مشاغب شعري ،
والجى ووجنتى .. كنت مباحة ذاك المساء ، وكنت اتبادل والعالم للرحيق
.. يده حارة ، كله حميمة ودودة .. قلت : حيدا له أن الذى بجوارك الان
انا وليست اخرى .. ضحك .. ضهني .. ضحكنا ..

— كل النساء معى الان .. قال ولكنى احسست بالفيرة ..

احب التعبير الذى ياخذه وجهه عندما اسبب له انفعالا .. وكنت
اتصيد قطرس الشفافية الان يدخل فيه وجهه اثر حوارا لنا الحميمة للقطعة
بذفس اللذة التى اقطف بها زهرة برية ، مستطية جراح الروح ، والامها ..
قلت وكنا يائسين قليلا : ...

— ترى أين سأنضى بنا هذه الجصور التى نمرقها .. ؟

فى الضفة المقابلة افترضنا مقعدين شاغرين .. وركن ودود وشراب
دافئ .. وافترضنا أنا ضيفا ذاك المقهى النهرى .. فاجانا موج جميل ..

وانزلقنا صوبه • وكنا مبللين بالمطر واللهة • كنا سندلف الى الداخل •
الى ذاك الركن • وكنت ساجس على أحد المقعدين مودة ساقى تحت
الضاولة ، ملقبة برأسى الى الخلف قليلا كي أسمع لرائحة المكان أن
تتسرب الى أنفى • وللدفء أن يلفنى بوشاحه الخفيف الناعم ••

•• وكان هو سيجلس على المقعد الملاصق بطريقة أقل تحررا منى
وأكثر جدية ، وسيتأد بقدميه الخشنتين استرخاء ساقى تحت الطاوية ••
وكنا سنتعارك قليلا قبل أن ننحنى على بخار القهوة المزوجة بالحليب ••
نتصنع بخان وجهينا •

— مد يده — يده الحنطية المحتفظة دائما بحرارتها وزهوها والتي عادة
ما أرقب بنشغف نكتها روى تفتح كنوز القلب والجسد محتفظة بعنادها
وأصرارها الحميم — ••

•• أدار أكرة الباب ••

باب المقهى المفلق

— اذن •• أبحث عن غيمة أنشر فوفها لوحتى المبللة ••

قد يسقط فى هذا الفراغ نهرا ، ودعائم جسر •• نادل ومقهى ،
صدى أقدام طليقة •• ريشة نورس •

وكان الرمل يرشفتنى بحدقتيه الهائاتين ، وفكيه الوائفين على مهل
ومعى الواحة كانت تذهب فى الفرق •••

: الفرج من الرمل الآن •• أمزق مجرته •• كان هذا قرار قلبى •

رسمت فى لائق المفلق بابا •• بالباب قفل • جست صدرى ••
أخرجت الفتاح •• أولجته فى القفل •• فى الخارج ظلام عتى ، فى الداخل
ضوء •• كانت بقايا الأجساد تتكوم لحما ، وحديدا ، ورطوبة •• جسد
انتظار تهب ممد فى الكوى •• والعرون ترى •• جثث ضخمة بايد
فضلة تدخن غلابينها ، وتأمع مسامير أحذيتها السوداء ، باكية •

دخلت متوجسة « قنزعت » بين الاصفار • ناديت الاسماء •• الاحذية
السوداء ، أفرقع •• وأنا أولج الفتايخ فى الاقفال ، وأغنى • ناديت الاسماء ••
فى الخارج رمل وحلقة •• قرت : أيتها العذمة هبىنى قنديلا للطريق • فى
الداخل نورس :بحر بلا أجنحة ، الوجوه حديقة أرقام •• حديقة
أرقام • نسبية •• زفرت من صدرى سرب للكلام •• تملل الضوء الهادئ
الانتظر فى الزوايا ••

نفقت لأضواء أجنحة •• وحط على زهر الحديقة •• ناديت الاسماء
•• فجاءتني •• وكانت الارقسام تقوى •

الان الجسر فارغ • وأجنحة تنكسر في فضاء بعيد •• المطر يجلد
ذاكرتي ، المطر مسامير تحترق ظهري البارد • مطران يجلدانني • سحتمى
من المطر القديم وهذا المطر بهيمى آخر محايد •• قطعت الجسر وكسنتى
أقطع شريانى ، وتهالكت على المقعد فارغة بنى ••
— هل تسمح السيدة •

قبل أن أجب سحب المقعد المجاور وجلس نلى مجموعته المرحية
•• ما الذى صخب الاصدقاء •• علقت على المشهد بابتسامة كسيرة (على
الخشوة القاسمين من ••••• للتوجه الى البوابة رقم ••••• غدا سأضيع
منكم ربما الى الابد ••••• هل فهمتم معنى أن أتوجه الى البوابة رقم •••••
ويتعالى ضجيج الضحك • والتعاليقات من أصدقائه فيما هو بعيد
بصوت زتيب تقليده لصوت مضيفة المطار في بلده ••

بالقمره المجاورة في القطار الذائب الى طنجة •• رجلان وامرأة
•• امرأة تضحك مثمولة •

— « وين غادى تسيينى يا لحبيب »

الرجل الاول حبيبها يتركها الى « التواليت » •• الرجل الثانى يعد
نذوده على برأى من ساقها فيما تطلق المرأة ضحكة أخرى مولولة •• عيب
انأ صاحبة صاحبك — هل أخونه بهئة درهم •• مئة •• ها •• لم أسمع
بقية الحوار •• كان المسالم يتدحرج خارج قمرتنا •• ولكن قبل أن
يسود ظلام النفق المكان كان الشاعر ينظف ماسورة بندقية قبل أن يسند
صدغه على فوهتها •• وكنت أسمعه يقرأ بهرج هائل :

« وأمامى ••

اسوق نابليون بسلسلة صغيرة ككأبة صالون »

كتيب / •• عربية ١١

الساعة الثانية الا خمسا •

شكر: مايكوفسكى ••

وفى الظلام الهارب خلف القطار •• قبلنى •

كان الله يثبت رأسي على عروة سترته .. وردة قانية تقزم على
سترة الله الدائكة البيضاء .. ثم عندما حانت مواعيده .. دحرجني ومضى
.. لا أعرف .. كنت ودودة وعاطفية .. أتكى على صدره ، واسمع لهائته ،
ونشيج روحه .. أمد شحوب قلبي ، وأمسح العرق المتقصد من عقله ..

مفتة .. دحرجني ، ومضى ..

ربما نسيتني عندما غير ثيابه للدائكة البيضاء بلباس السهرة
الشاحب .. ربما مل شحوبي .. ربما مل قلقي .. لا أعرف

الساللة ، اني كنت يانعة على سترة السيد الهملة الان في الفضاء
البعيد .. وعلى ان أعي معنى أن أكون وحيدة ..

وحيدة والواحة تنضب في الرمل ..

وحيدة والحية تتفاسل وترقص مزهوة في هذا القفر

رسمت في الافق الفائي بحرا :

الواحة قارب . النخيل مجداف ، الغيمة شراع ، جسدي الاعماق ..
وقلبي نجمة البحر القصية ..

اصططق الموج ، رمى بجثث المراكب الغرقى .. انغرزت الألواح المقطعة
والاصوارى المطعونة ، وأذرع الصيادين ولهائهم المهزق .. في فضاء بعيد
ضيق محاصرا بالرمل ، ملطخا بالنفاسيات والزيت المحروق ..

بين يدي الان شمس منفجرة .. وشفق مكسور ، قلوب مختنقة ،
وزؤوس مفقودة ... والحية ترقص ...

البحر يتشظى ، والافق يياسن .. للريح الهامدة لا ترجمه حيث
تتدحرج تلك النفاسيات ، وتعلن صوت ارتطامها بأقدامنا في جلبة !

أم أننا لا نسمع ؟

- الحية تواصل رقصها على موسيقى الخراب ..

ماء العين يتخشب ، تاتينى الرؤية راكدة معتكرة .. أحملق في
بحري الذي فقد صلابته :

لو سقط في أحضانى .. اذن لتسلقت شظايا موجه .. لو يلين هذا
الموج .. لأخنى نبرة باكية بين ذراعيه ، ولربيت زبده على أخفاقاتي
وهندم خسائري ، وتحمها لى على هيئة قالب حلوى أمصها بلذة ..
رأى لذة .. أنها لذة اللذة أن يكفل بك البحر ..

ولكن البحر يتشم ، الاصداف مثيلة ، وأنا مقصاة تزدننى مقصلة
الرمل .

افترضت شجرة مقابلة .. أغصانها بحر مهشم ، وبحر خاب
.. مقعدين فاغرين ، وألواب حدائق منسية ، قطارات عابرة رائحة مطر ،
وغيمة ماياكوفسكى ، سبيس ضحكات الاصفاء ، قبلة سريعة .. ووجهه
ثمرة الشجرة الحرة .

- الحية تتخاصر والرمل .. يواصلان الرقص .

- الواحة تصاب بالغص .. تتكور ، وتكتمش على نخيلها .

- للشجرة لم تعد شجرة .. الحية ابتلعها ..

- الاغصان تفرق في فراغ وحشى .

- استطالت الحية الشجرة .. تقوست مشنقة نقتح فخذها
للاشهاد ..

: الشجرة مشنقة تحت سماء تتقوض

كنت أذهب في الرمل .. عزلاء أذهب في الرمل ..

الخوف فارة صغيرة ، تخرج الان من حفرتها لتلتهم قلب هذا
العالم ، ولكنى قلت : ... لا بد من طلقة أخيرة ... الخوف جوهرة
تلعب الان تحت شمس مقدامة .

فككت عن الطقس الاغلال .

أطلقت غزال الريح والنار ..

وتركت المطر يسقط

يسقط

يسقط

يسقط في بلاد بعيدة ..

بنى غازي - ليبيا

المجداول تصب في المحطة

غنام غنام

ها أنت تبجو نشيطا «اليوم» .
تالتها أم .ابراهيم وأغلقت باب
للغرفة فانخفضت حدة الاصوات التي
تملا للزقاق ، اطفال ومجاج .
القت بالخبز الساخن الذي

أحضرتة لتوها من المخبز المجاور ، على
كرسى من اللش ، بينما كان ابراهيم
ينظر اليها عبر بقايا مرآة معلقة عا
الحائط وهو يصف شعره بعناية .

كانت تتحرك بين أشبيائهم الصغيرة المنتشرة في الغرفة ، كجدول
صغير رقرق ، يصدر خريرا ناعما ، كان هذا الخريز ، نذنايتها بأغان
يتردد صداها في قاغ سنوات طويلة ، قضتها بعيدة بعيدة عن حارة كانت
تملؤها أغاني الصغار ، والفلاحين العائدين الى بيوتهم وعلى أكتافهم تعب
نهار كامل .

حضرت على « طبلية » الخشب بعضا من الزيت ، الزعتر والزيتون
بينما فاحت في أرجاء الغرفة رائحة الشاي بالنعناع ، فامتزجت برائحة
الرطوبة وبعض أثاث خشبي عتيق .

« ميا يا ابراهيم .. كل لقمة قبل أن تذهب للجامعة » ، وجلست
بجانب الطبلية تسكب الشاي ، قرب ابراهيم كرسى القش وجلس عليه .
« لم لا تجلس على الارض كالعادة » . « يما » ، قالتها بهكر لطيف ،
وهي تراه قد ارتدى أفضل ما عنده من ملابس ، كما أنه يزدرد لللقمة
دون مضغها :

سرحت للبعيد ، الى ابي ابراهيم ، زوجها الذي ذهب تاركا لها
ولدا وبنقا وعمر لا يزال فيه الكثير من السنين وكان ذلك منذ خمسة عشر
عاما . « كم كنت ستفرح يا ابا ابراهيم وأنت تراه يتخرج جامعا ، أسبوع
فقط ويتخرج ، تحس بأننا أدت ما عليها وقد زوجت أخوته أيضا وبخرج
ستنزل عن ظهرها جملا كان ثقيلا على أضلاعها الفاحلات .. »

نظر إليها ابراهيم ، شاردة فنبهها : « ساذب الان » ردها - صوته
الى مكانها ، وقفت مثل غزال انهكه الجرى وقالت « اليوم الثلاثاء ساذب
مع أم عماد جارتنا لزيارة أبنها في سجن المحطة ، سنعود قبل عودتك من
الجامعة » طبع على خدما قبلة .

للم كذبه ومضى يعبر الزقاق ، وقفت ترقبه من باب الغرفة وقد انكثت
بكتفها على حافته الخشبية العتيقة ، العفاريت للصغار لا يباهون به ،
يلف أحدهم حوله هاربا من صديقه يجذب طرف بنطاله ، وهو لا ينهرهم ،
نمه يتبسم وقلبه يضطك .

« انه يبتعد » وأغمضت جفניה فانطبقت الزرقة الشديدة التي
تاونهما ، تراه وهي مغمضة العينين ومضى عبر الزقاق مبرا .. يذهب
للجامعة في فمه عبق الشاي بالنعناع ، في رأسه درب ، في قلبه حب ، في
يديه كتب ، بين صفحاتها يخبي أوراقا لا تعرفها ، لا تحسن القراءة
لكنها تدرك ما فيها .

غاب عن ناظرها ، دخلت الغرفة ، أغلقت الباب ، وعاد الجدول الصغير
يجوب الغرفة الرطبة .. « يخرخر » ، يمر على الاشياء لمسة الى فتصير
الاشياء أكثر قدسية وجلالا .

« لم تأت أم عماد بعد » • خرجت للزقاق نائحتها •

بابان أغلقا في الزقاق وامرأتان تحملان صرتين من الطعام تمضيان
مثل جدولين ، خريير ناعم يغمر الزقاق وأحاديث عن المحطة والجامعة •

على باب سجن المحطة ، الحرس يعرفون المراتين ، يعجبون لام
ابراهيم التي تأتي كل أيام الزيارة حاملة صرة من الطعام وليس لها
قريب واحد داخل السجن !! ما الذي يلزمها بالزيارات ؟

تسجيل ، تفتيش ، ثم تمضيان وتبقى بين الحرس الاحاديث :

– « يقال انها كانت مسجونة بسجن النساء » •

– « يقال بأن ولدا لها كان سجيناً سياسياً » •

– « ... يا غبي – لا يوجد هنا سجناء سياسيون »

– « نعم ... نعم ... أنا آسف ... وأنا غبي » •

جدولان يمضيان عبر ممرات السجن الرمادية ، وصرتاً شبك الزيارة •
الخريير توقف • خلف الشباك كان ابراهيم مع عماد !!

سألت أم عماد « ماذا تفعل عندك يا ابراهيم ؟ »

تقاغزت عفاريت الحى من بياقة ثوب أم ابراهيم. فامتسلت أزقة
السجن بصراخهم وصخبهم ، من أصابع يديها وتشبثوا بالشباك •
رف سرب حمام على وجها ، وسألت طفلة رقصت على شفتيها ...
قل لى يا ابراهيم من أين دخلت عندهم ، حتى ندخل نحن أيضا ... !

حكاية رجل

الذي كان في عصر

الزهور من قبل

البحر من زمان

الزهور قديم

(تطلق الشمس أظافر الغضب • يتجدد وجهها أخايد لهب • يطمئن في جديم شعرها حطب • تنضج السماء صدا قشرتها فينقض على وجهه الظهيرة طفحا واعصارا من الملح والغبار ..)

من خلف الواح الثلج الكثيرة المترصصة لصق بعضها وفوق بعضها بكل مكان في هذا القبو المنخفض لصناعة الثلج أسرع إليه بعض زملائه إذ ترمى إلى أسماعهم صوت هذيانه العالي • سقف القبو المنخفض لا يسمح لهم بأحركات منضمين بل يثنى رقابهم وصدورهم أثناء السير • كان هو قد سقط على الأرض بلوح الثلج اللذين يحملهما وقد استقر جزءان كبيران منهما على ذراعه اليسرى لصق الأرض • (أسنانها المشاكسة تفر • شلال بهب أسود فاس يتدفق من عينيها •) اهتم واحد من زملائه بتخليص ذراعه المتشنجة من تحت الثلج وتليكيها بينما انشغل ثلاثة آخرون في تحفة جسمه في خفو وتوتر بالغين • عبارات الاستعاذة بالله من الشيطان تخرج دائنة من شفاههم في هذا الهواء الشديد البرودة تظلمها طيبة عيونهم الفقيرة فتترسم صلاة خائفة في برد وجوهم الأليفة الجافة • (أكف دم طازج مشرعة تحاصر القمر • ضيمتيا يا قمر البنفسج •) عبارات زملائه وانحناءهم عليه توسلت إليه أن يكف عن هذا الهذيان حتى لا ينتبه إليه صاحب العمل • تقلصت أطرافه بشدة والارتطبت ساقاه بالواح الثلج المصفوفة حولهم فتساقطت وحاصرتهم وتكاثرت بالقبو سحائب الرطوبة نصف البيضاء وغلفتهم بضباب قارص لا يرى منه شيء بوضوح ، غير أن

للضجة كانت قد أثارَت انتباه صاحب العمل . . . (صهد * صهد * صهد *
صهد الدم * صهد الهم * صهد الخبز * صهد الوخر * صهد الثلج * صهد
أبجر * صهد القهر * صهد الفقر * صهد الجهر * صهد الصمت * صهد
الموت * صهد الحزن * صهد المسجن * صهد الجنس * صهد الهمس * صهد
الحرب * صهد الرب * صهد الحب * صهد النطق * صهد الشنق * صهد
القرش * صهد العرش * صهد الأتس * صهد الجن * صهد البرق * صهد
الرعد * صهد العرق * صهد القلب * صهد العقل * صهد الصهد * صهد
الصهد * صهد الصهد . . .)

كثيرون هم المسافرون على أرصفة المحطة الكثيرة ، قطارات تروح
وقطارات تجيء ، السفر في العيون والحقائب ونقات الجرس . تحت
شمس الشتاء الربادية وقف وحيدا على رصيف القطارات التي ترجع
إلى المدن الصغيرة والقرى واحتضن بصره شريط القطار المؤدى إلى قريته
(بعيدة / وحيدا يقف عاريا في منتصف وعاء غسيل الملابس الذي تلتصق
على حافته المستديرة شمس ظهيرة صيفية ويمتلئ ببقايا ماء التصبين .
قدمه اليمنى ترتكز على حافة الوعاء بين كفي جسده الجالسة أمامه على
الأرض والتي يحبها أكثر من أي شخص آخر والتي يسألها ما الذي
سيصيرها لولا تحك قدميه بقطعة الطوب الحمراء الخشنة هذه . يقضم
جزءا صغير من دائرة الحلوى السمسامية التي اشترتها له بجحته حتى
يوافق على الاستحمام بين يديها بدلا من الذهاب إلى القرعة . تمر أصابعه
على غشاء عورته الجلدي الذي لم يكن موسى المخن قد مر عليه بعد .
عراك أولاد خاله وصياحهم أسفل « نخل الربايعة » وهم يجمعون ما تساقط
من الباج الرامخ وما أسقطوه من البلح الأخضر يطن بأذنيه مختلطا ببايقاع
ماكينة الطحين المجاورة ، وفي عينيه يتكسر حرير الشمس الذهبي بتقافزات
عصفورين على أكوام القش المتهدل من على سطح بيت خاله .

دق الجرس وكان القطار على وشك الحركة فتنبه وهول ، وفي
اللحظة التي استقرت فيها قدماء بعثية باب القطار تذكر اسم الرجل
لذي قام بتخفيفه . لم يكن بالعربة التي صعد بها مكان خال كما
اتضح له من النظرة الأولى فحلف إلى الكابينة الصغيرة المواجهة لدورة
المنبه ببداية العربة . أسلم وجهه وصدرة لتألفتها المفتوحة حيث مرت
اللائقة التي تحمل اسم الحينة أمام عينيه على الرصيف ، تذكر ألواح
الثلج وسقف القهو المنخفض ووجه صاحب العمل للشرس الإحمرار فارتجفت
أطرافه لوخزة برد حادة ومباغثة للحظات . أخرج رأسه من إطار النافذة
وترك للهواء الشنوى المنعش حرية أن يلقي على وجهه وعينيه الصحية
كاسافر المهرول في كل لحظة . بدأ لون السماء الرمادي يتدب شيئا فشيئا
كاشفا عن شمس كبيرة . تفاحة الذاكرة كانت تكبر في داخله باعثة من

نحت قشرنها عبق أسياؤها القحبية وتعد البستها أردية من ضباب ملون
ونثرت عليها غشاء من خفيف القطفة *

يصل المؤذن بالمسجد المجاور الذى تطل الشرفة على مثنقته الى
نهاية آذان المغرب ويجيء أخوه حاملا طبق البطيخ الذى تترافق على حافته
النديّة أمسيات الصيف * يتجه أخوه الى الشرفة ولكنه فجأة يستدير ناظرا
اليه هو حيث يجلس على أريكة بالغرفة ثم ينفجر ضاحكا حين يقع بصره
على قدميه المنطبتين من فوق الاريسة * يهتز طبق البطيخ في يده أخيه
اليهني بينما يسراه تشير الى قدميه هو فلا يجد مفرّا من أن يثقف ولضما
كفيه نجري شورتته الزرکش وناظرا الى قدميه يبحث عما يضحك أثناءه *
يتجنبه الى أنه ينقل صندله بوضع معكوس * يمشى في يسراه ويسراه في
يمناه * ينظر الى أخيه الذى يتعالى ضحكه أكثر وأكثر * * يضحكان
«ويا في عبت طفولي كله نشوة فيقع طبق البطيخ على الارض ويتراشقان
بقطع الفاكه الهشة المبتلة وضحكهما يعلو وعلو طائفة وزقية زاهية في
قلب سماء الغروب *

توقف القطار باحدى المحطات *

ينتهى من نسخ احدى صفحات كتاب القراءة للمرة الخامسة عشر ،
يراجع عدد موات النسخ مرتين ليتأكد أن معلمته لن تضربه الصباح
الغالى * ينظر الى أثر ضغط القلم الرصاص على ابهامه ثم يدس قلبه
ومبراته ومحاته وكتابه وكراسته المطبوع على غلافها الاخير جنود
الضرب الصغير في حقيبته المدرسية المصنوعة من الدموز * يقوم ويسحب
أحد مسندى الاريسة البلاكية عن الحائط ويستخرج من خلفه بضع حبات
مسبحة خضراء ثم يتجه الى الفراش * يهتم باحكام الغطاء حول جسده
كله بشكل لا يسمح لأى قدر من الضوء أن ينفذ اليه كما تعود أن يفعل كل
ليلة * يرخى قبيضته عن حبات المسبحة فيظهر له بريقها في الظلام مخضرا
هادئا ليثا ، يفرطها الى جواره ويظل يعيد تبديل أوضاعها مكونا منها
مثنثات أو دوائر أو خطوطا مستقيمة حتى يأخذه على محفة الشف و الشفق
الطفولي بريقها الغريب الى النوم * * / توقف القطار في الخلا بين الحقول
بعيدا عن أى محطة من محطاته *

✽ شهادة بانح متجول عجوز :

(* * حين فتحت باب الكابينة المواجهة لدورة المياه ببداية العربة كنا
قد غادرنا المحطة الرئيسية منذ أكثر من ساعتين * سألته ان كان يود
شراء سجائر أو حلوى * * لم يسمعنى * ظلت أكرر النداء والطاولة تهتز

فوق كتفى حتى أدار رأسه من النافذة ونظر الى • كان في وجهه إرهاب
رحلة طويلة وفي عينيه كانت تلمع تفاحة الذاكرة • نسيت ان أقول ان
غناء الاطفال رحلة مدرسية بالعربة المجاورة كان مرتسما في تلك اللحظة
على صغر الضجيج ورود • من نسيج قوس قزح • نظر هو الى باب عربتهم
المعلق الذي يظهر موالجها لباب عربتنا المفتوح عند اتصال العربتين وسألني
ان كان يمكنه ان يفتح ذلك الباب وأن يتعرب الى عربتهم • أكدت له
ان باب هذه العربة بالتحديد مغلق منذ وقت بعيد • • ربما منذ سنين • غناء
الاطفال كان هادئا كأنه مطر معطر في ظهيرة صيف أو شتاء من قطرات ضوء
بلليل • تفاحة الذاكرة تراقصت في عينيه بتوتر وبشهوة التقاء الظل
بالضوء • بصره ظل يحتضن باب عربتهم المعلق بعد فاصل نصف متر
تقريبا من عربتنا • « شهر زاد » • كانت هذه الكلمة التي نطقها دون
وعي حين اندفع نحو الباب والقطار يسير مسرعا ، والشمس عبر النافذة
- حيث كان وجهه قبل لحظات - كانت تلملم جدائلها وهي تغطس بالافق
الغربي • ارتكز على بعض البروزات بين العربتين والقطار يخرج جسده
بضعف وسرعة بينما كفاه تواصلان الطرق الهادر على باب عربة الاطلاق
الحديدي الانغلاق • غناء الاطفال كان في تلك اللحظة اشبه بجبابة زهر
جنازية جميلة • تدق على حديد الباب كفاه بشيخى بركاني ووجهه متوسل
كفراشة يسحقها أفق من الاقدام الغليظة • دمع كان بعينه عندما التفت
بالطولة وأسرعته إليه لائده غير أن اهتزازة قوية سبقتني وأخلت بتوازنه
تماما • وكان القطار يسير مسرعا • • ربما مسرعا جدا • • الشمس بوداعة
أكثر تهز آخر خصلاتها على سطح الافق الغربي • • غناء الاطفال لم
يتوقف • • « شهر زاد » • جاءت هذه المرة من بين عجلات القطار وكأنها
شرح بالسماء • • وكان القطار يجري مسرعا • • ربما مسرعا جدا ولم أكن
أدري بين أي المحطات نحن • •)

اشعار احمد مطر في طه السماء

احمد مطر

* احمد مطر شاعر موالى يقيم في لندن منذ سنوات .
يمارس كتابة الشكاين (المبودى والهير) من الشعر .

شكركم على التباين والاطراء
يا معشر الخطباء والشعراء
شكرا على ما ضاع من أوقاتكم
في غمرة التدجيل والانشاء
والى مداد كان يكفى بعضه
أن يفرق الظلماء بالظلماء
وعلى دموع لو جرت في الليد
لاتطت وسوار الماء فوق الماء
وعواطف يغدو على أعتابها
جنون ليلى أعقل العقلاء
وشجاعة باسم القتل مشيرة
للقاتلين بغير ما أسماها
شكرا لكم ، شكرا ، وعفوا ان أسما
أقلعت عن صوتى وعن أصغائى
عفوا ، ملا الطاووس في جدى ولا
تعلو لسانى لهجة البغضاء
عفوا ، فلا تروى أسماى قصيدة
ان لم تكن مكتوبة بحماى
عفوا ، فانى ان رثيت فائما
أرثى بفاتحة الرثاء رثائى
عفوا ، فانى بيعت يا أيها
الموتى ، وناجى آخر الأحياء !

« ناجى العلى » لقد نجوت بقدره
من عارنا ، وعلوت للعلى
اصعد ، فموطنك السماء ، وخذنا
فى الأرض ، ان الأرض للجبناء
الموتى على الرباط رباطنا
والصانعين النصر فى صنعاء
من يرصون الصكوك بزحفهم
ويناضلون براية بيضاء
ويصافحون قضية من صلبهم
ويصافحون مداوة الأعداء
ويخلفون هزيمة ، لم يعترف
أحد بها .. من كثرة الآباء
اصعد فموطنك المرجى مخفر
مقعد للهجات والازياء
للشرطة الخصيان ، أو للشرطة
الشنوار ، أو للشرطة الأدباء
اعمل للكروش القابضين على القروش
من المروش لقتيل كل غدائى
الواربين من الخنادق والبنادق
للبنادق فى حمى العملاء
القافزين من اليسار الى اليمين
الى اليسار الى اليمين كقفزة الحرباء
المعلنين من القصور قصورنا
واللاقطين عطية للقطاء
اصعد ، فهذى الأرض بيت دعارة
فيها البقاء معلق ببغاء
من لم يمت بالسيف مات بظلمة
من عاش فينا عيشة الشراف
ماذا يضيرك أن تفارق أمة
ليست سوى خطأ من الأخطاء
وهل تداخل بعضه فى بعضه
حتى غدا كالصخرة الصماء

لا الريح ترفعهم سأ الى الأعلى
ولا النيران تمنعهم سأ من الاغفاء

فعدامع تبكيك لو سأ هي أدركت
لبكت على حقائقها المعياء

ومطابع ترثيك لو سأ هي أنصفت
لرثت صحافة سأ لها الأجراء

تلك التي فتحت لنميك سأ صدرها
وتفتنت بروائع الانتشاء

لكنه سأ لم تملك شرفا لكى
نرضى بنشر رسومك المعذراء

ونمتك من قبل الممسات ، وأغلقت
باب الرجاء بأوجه القراء

وجوامع صلت عليك لو سأ أنها
صدقت ، لقربت الجهاد الفئاضى

وأعلنت باسم الشريعة كفرها
بشرائع الأمراء والرؤساء

واسماعتهم : أيهم قسدا جاء
منتخبيا لنا بأرادة البسطاء ؟

وليسماعتهم : كيف قد بلغوا الغنى
وبلائنا تكلف بالفقراء ؟

وان يرصصون السلاح ، وحربهم
حب ، وهم فى خدمة الأعداء ؟

وبأى أرض يحكمون ، وأرضنا
لم يتركوا منها سوى الأسباء ؟

وبأى شعب يحكمون ، وشعبنا
متشعب بالقتل والأقصاء

يحيى غريب المدار فى أوطانه
ومطارد بمواطن الغرباء ؟

لكنه سأ يبقى الكلام محررا
إن دار فوق الألسن الخرساء

وينزل اطلاق العويل محبلاً
 ما لم يمس بحرمة الخلفساء
 ويظل نكر في الصحيفة جائزاً
 ما دام وسط مساحة سوداء
 ويظل رأسك عالياً ما دمت
 فوق للنفس محمولاً الى الغبراء
 وتظل تحت « الزيت » كل طباغياً
 ما دام هذا النفط في الصحراء

القنابل المأجور وجه أسود
 يخفي مؤنسات الأوجيه الصفراء
 هي أوجيه اعجازها منهننا استحت
 والخزى غطاهما على استحياء
 لمثقف أوراقه رزم الصكوك
 وحبره فيها دم الشهباء
 ولحباتب أنفلامه مشحودة
 بحبال صوت جلالة الأمراء
 وانباقد « بالنقد » ينبع ربه
 ويبايع الشيطان بالافتساء
 ولشاعر يكتظ من عسل النعيم
 على حساب مرارة البؤساء
 ويحمر عصيته لأبواب الخنساء
 ملفوفة بقصييدة عصسماء
 ولشاعر يرنو الى الحرية
 للحمراء عبر اللبيلة الحمراء
 ويعوم في « عرق » النضال ويحتسى
 أنخابه في صفة الأشلاء
 وكف عن ضغط الزناد مخافة
 من عجز أصبعه لذي « الأمضاء » !

ولحساكم ان ذق نـسـور الوعى
ظلمته ، شكاً من شدة اللـضـوء

وسمعت أسباطيل الغزاة بـلـادـه
لكنهـا ضـمـاقت على الآراء

ونفـسـك وهـيـو مخـمن ان الـردى
بك محـسـق ، فالـغى كالـافـناء !

الـكـبـل مشـتـرك بقتـك ، انـمـا
نابت يـد الجـانى عـن الشـركـاء

ناجى .. تحجرت الدـمـوع بـمـحـجـرى
وحشاً نـزـيف النـار لى احـشـائى

يا هـويـت هـويـت مـتـحـد الـهـوى
وهـويـت فـيـك مـوزـع الـأهـمـاء

لم ابيـك ، لم اصـبـمت ، ولم انـهـض
ولم ارقـد ، وكلى تـاء فى اجـزائى

بفـجـيـعـتى بك انـفى .. تـحـت الشـورى
روحى ، ومن فوق الثرى اعـضـائى

انـسـا يا أنـا بك مـيت حـى
ومـتـرق اعد النـار للـافـناء

سـرأت من فـنـب الرثـاء قـريـحتى
وعصمت شـيـطـانى عـن الـايـحاء

وحلفت الـا أبـتـديـك مودـما
حـتى أهـيـى موعـبـدا للـتـواء

سـابـل القـلم الرقيق بـخـنـجـر
والأغـيـات بـطـعـنة نـجـلاء

وأمد رآس الحـاكـمين صـحـيفـة
لقصائد .. سـاخـطـها بـجـذائى

واضـم صوتـك بـزرة فى خـافـتى
واصـمهم فى غـابة الـأصـداء

والقن الأطفال أن عروشهم
 زيد أقيم على أساس الماء
 والقن الأطفال أن جيوشهم
 قطع من الديكور والأضواء
 والقن الأطفال أن قصورهم
 مبنية بجماجم للضعفاء
 وكنوزهم مسروقة بالعدل
 واستقلالهم نوع من الاختصاص
 ساطل أكتب في الهواء هجاءهم
 وأعيد بصواف هوجاء
 وليشتم المتلوثون شتائمى
 وليس تروا عوراتهم ببردائى
 وليطلق المستكبرون كلامهم
 وليقطعوا عنقى بلا إبطاء
 لو لم تعد في العمر إلا ساعة
 لقضيتها بشتيمة الخففاء !

انما لست أجدوا للحاكمين ، وانما
 أجدوا بذكر الحاكمين هجائى
 امن التسادب أن أقول لقاتلى
 عذرا اذا جرحت يدك دمائى
 اقول للكلب العقور تأمينا :
 دغدغ بنابك يا أخى أشلائى ؟
 اقول للقواد يا صديق ، أو
 أذعو البغى بمريم العذراء ؟
 اقول للمأبون حين ركوعه :
 « حرما » ، وأمسح ظهره بثنائى ؟
 اقول للصم الذى يسهطو على
 كينونتى : شكرا على الفائم ؟
 الحاكمون هم الكلاب ، مع اعتذارى
 فالكسلا ب حفيظة لوفاء

وهم اللصوص القاتلون الماهرون
 وكلهم عبيد بلا استثناء !
 ان لم يكونوا ظالمين فمن ترى
 ملا البلاد برهبة وشقاء ؟
 ان لم يكونوا خائنين فكيف
 ما زالت فلسطين لدى الأعداء ؟
 عشرون عاما والبلاد رهينة
 للمخبرين وحضرة الخبراء
 عشرون عاما والشعوب تفوق
 من غفواتها لتصاب بالانغماء
 عشرون عاما والمواطن ما له
 شغل سوى التصفيق للزعماء
 عشرون عاما والفكر ان حكى
 وهبت له طائفة الاخفاء
 عشرون عاما والبيجون مدارس
 منهاجها التكنيكل بالسجنا
 عشرون عاما والقضاء منزله
 الا من الأغراض والأمواء
 فالدين معتقل بتهمة كونه
 متطرفا يدعى الى الضمراء
 والله في كل البلاد مطنارد
 لضلوعه باثارة الفوغبساء
 عشرون عاما والنظام هو النظام
 مع اختلاف اللون والاسماء
 تمضى بيته وتعيدده ديبابة
 تستبدل العملاء بالعملاء
 سرقوا حليب صيغارنا من أجل من ؟
 كى يستعيدوا موطن الأسراء
 فتكوا بخير رجالنا ، من أجل من ؟
 كى يستعيدوا موطن الأسراء

متكروا حياء نساءنا ، من أجل من ؟
 كي يستعيدوا موطن الاسراء
 خنقوا بحرياتهم أنفاسهمنا
 كي يستعيدوا موطن الاسراء
 وصلوا بوحظتهم الي تجزئتنا
 كي يستعيدوا موطن الاسراء
 فتحوا لأمريكا عفاف خليجنا
 كي يستعيدوا موطن الاسراء
 واذا بما قد ضاع مننا عسوة
 لا يسترد بغير ما استجداء !
 واذا بما قد عاد من أسلابنا
 رمل تنائر في ثرى سيناء !
 واذا بنا مزق بساحات الوغى
 وبواسل بوسائل الأنبياء
 واذا بنا نرت العناء مضاعفا
 ونورث للضعفين للأنبياء
 ونخاف أن نشكك وضاعة وضعنا
 حتى ولو بالصمت والاياماء
 ونخاف من أولادنا ونساءنا
 ومن الهواء اذا اتى بهواء
 ونخاف ان بدأت لدينا ثورة
 من أن تكون بداية الانتهاء
 هوety ، ولا أحد هنا يرثي لنا
 قسم والزننا .. يا آخر الأحياء :

الحجر

مدوح عدوان

هذا زمان من حجير
الظل وسط الصيف مات من الضجير
والسيف وسط الحرب مات من الضجير
والماء في الأنهار قد أضحي حجير
هذا زمان من حجير
ان شئت ان تحيا عزيزا
كن حجير
واحمل حجير
واصرب حجير
مطر تيبس في شقاء قاحل
للغيم جلد صغار ينغز كالابز
ورق تحجير في الشجر
والريح تتجبل حين تأتي دونما مطر
وقد نسيت ، مع الغيم ، المطر
فتهر نفرتها على الاشجار ، تساخها
تهز جذوع نخيل شاحب
وعلى رؤوس الناس ينهمر الحجير
حجير يرن على حجير
حجير .. وينطلق الشرر
هذا للهشيم ،

وكان مزهواً على دمن يجففه الصقيع .
وسوف يفضحه الشرر
حجر من الصوان يحمل ناره سرا
يبوح بها لزند فتى تعبسا بالمرارة
ولد خلا من أى هم فى حساب الريح
أو قلق الخسارة
هل كان يلعب ذلك الولد الذى رشق الحجارة ؟!

ثم تلك آيتسه :

عنا خصم
عنا حجر
وبين اللهو والشغب الأذى
تسيل أنهار الجسارة
وتهسل امطار الجسارة ؟!
هل كان يعرف انه سمك
وأن البحر ممتسوب
وهذا الماء يسرق فى الحجى ؟!
ماختال ، مذبوحا ، برقصته
تسلم « أولا » فى دبكة القتلى ،
« وششوبش »

ثم ألقى بالحجر
رقص على أيقاع أغنية من البجع المودع
تحت أستار البطر
ولد رأى وطننا يقاد الى المسالخ
ما تلكا وانتظر
ولد يمد يدا الى وكر الافاعي
دون ان يخشى الخطر
ولد يهدا يدا مقاتلة يشمل بهما حجر
حجر يغادر أرضه فرحا فتنهار المسود .
حجر يزاح ، فترتمى الابراج عن أعنى القلاع
وترتمى كل الشواهد عن مقابرها
وينبعث الجنود
ولد رأى رجه الضحية فى القضاة

رأى الخنسا جر تخفى
 تحت الماطف بين من كابو سسود
 حجر وينكسر الزجاج عن الدفقات
 التى حضنت بيوضا
 كى تفقس فى مزالمتنا ولاء نبين
 ولد يشرش فى الزوارب العتيقة
 كى يلحق بالحنساد
 فلا يصاب بهجرة
 أو بانكاسات السفر
 يرمى حجر
 وتجيئه الطلقات تنبح
 يستحيل الى تمر
 ويعود منهمرا بأحجار ،
 تعلم رميها من حجة الطير الابابيل
 التى من صوتها تهرب
 هو وحده يغضب
 هو وحده يلعب
 لم ياق بالاً للأغاريذ
 التى انطلقت نخيه
 ولم يتعب
 هو وحده والكون اعمدا
 وفى يده حجر
 حجر الفلاسفة الذى
 سيحول العثم المرسب فى مفاصلنا
 الى ضوء
 فيكشف ما تمنتزه القذاره
 يتكشف الوطن المؤمل عن مغاره
 هذى ملأه حولت سوقا يباع بها البشر
 ينبعث الفأزى ،
 يبيع مسالحه
 نالسوق تقبله زبونا
 « لم يكن الا على حق »
 ومؤتمرات أصحاب المروءة يعترئها الضوء
 بكشف ما بها من « بورصات »

والسلام المسمى بالخير

حول ضد من جاعوا ليسروه

فخبا من هزيمة عمرنا خبرا

وغلف بالعمى بصرا

وحول عيشنا سقرا

يفايض إلى سقرا

أو كذت تدري ما سقرا

لولا فتى يرمي حجر ؟

هذا زمان من حجر

نلتعلم الدرس الذى أعطى لنا

الولد للفلسطينى فى زمن الحجر

ان القلوب تجف رحمتها .. وتصيح من حجر

لم يبق شيء للخسارة .. كن حجر

لم يبق وجه لم يمرغ .. كن حجر

لم يبق ما تخشاه

كن فى العرى أوضح من حجر

لم يبق شيء لم يبع فأحمل حجر

هذا خسيس كان يسرق قوتنا .. فأضرب حجر

هذا عدو قادم .. فأضرب حجر

هذا عدو حاكم .. فأضرب حجر

لم يبق عنك من سلاح نافع .. فأحمل حجر

لم يبق صوت سائر .. فأضرب حجر

واصرخ زمان الصوت أصبح من حجر

لم يبق من سمع يريح

فما لو أن الفتى الباكي ..

حجر

سيف نيف هذا الزمان

محمود الشاذلي

كيف حال عينيك
يا بو البصيرة المستنيرة المنفرة
كيف حال عينيك ..
طابت وشالت من على صدرك جبال ؟
ولا بتعشق فيك صلابة الاحتمال ؟

كيف حال عينيك
عارفك وحاسيس باللى بيك ،
عايش عذاباتك أنا ،
دايق معاك عسر الامانى المزمنة ،
شارب معاك كأس المعانى الملهمة ،
عاشق مولك اللى ابتلاك
صابنى بنسأله الحكمة !!

كيف حال عينيك
باكتب اليك ..
كانى باكشف روى ليك ..
كانى بقترى ..
كل القلوب الواجفة تقوارى .. وتقدرى
وانا وحدى باتعري !!

أنت ٠٠ أنا
خطوك ٠٠ وبسمة نظرتك
ظلك ٠٠ ورسمه فكرتك
صمتك ٠٠ وقوة همستك
نفس الملامح والخطوط
نفس الظلال
نفس العذاب الأخطبوط
نفس المال ٠ !!

كيف حال عينيك
يا أبو قلب مفتاحه ف قرار بحر الوطن ؛
قلبك دليلي في الدروب المعتمه ،
ولا دليلك في تصطبارك ع المحن ٠٠ !!

خطوك على نفس الطريق
كان ياما كان
هو عزاي ف قدرتي
كان ياما كان
راشق خطاي ف سكتي
تنطق بصيرتك لحظة في عمر الزمان
تنطق بشيء مفهوم ٠٠
معلوم لقلبي الجهول ؛
قلبي اللي لمه بصيرته بتمافر ٠٠
نمله ، ولا حوله ٠٠
بلا ضافر ، ولا حافر ٠٠
لكنه ببصافر ٠

كل الميون الناطقة بالعلم الفصيح
تصرخ ٠٠ تصيح
حوالينا ماليه الكسان
برموش كمسا الصولجان
تفتح ببيبان ٠٠ تقفل ببيبان
صناديد في جراه وبجاحه
رعاديد في قول الصراحة !!

كيف حلال عينيك
 بانفسه عليه ..
 قلبك فدرته لمن !!

* * *

انكسب فرع فوقنا لبلابه ،
 والشمس حاجبه الشماع ،
 والعنمة غلابه
 وانا التي باعى باع
 في دونه / الاوجاع
 واحد بلا اتبعاع
 واحد صحيح ..
 لا يطرح نصين ،
 ولا يقسم ارباع .

* * *

واحد صحيح
 ولا مايشر واحد
 مكنور .. جريح
 يمكن اكون اثنين
 ملين فصيح ..
 في الحن .. انا واعيد ،
 والنساءى جوايا ..
 بيكن .. ويباعد !!
 لكن مايش قلبين
 هو قلب واحد
 خزان موار انما
 مبره ما كان جاحد
 المشى فيه بالوما
 والكبره لو صواروخ ..
 ما يصعبه ولا واحد !!

* * *

هنا أنا ..
 صنعته حوى الحارات ؛
 انه حك والطنطنه
 تصمت والندنه

والجسيرة والمسكنة
والحكمة والحكمة
نفس الامدادات ..
نفس الامدادات ..

وانت .. انسا
مسل كفت الخطوة للوحدة ..
عن مناجاة الطريق .. ١٩
تتسبب... سايك المسافات
وتضيق المسافات
في مفرق الاوتسيات
من ضيق لضيق ..
انوحدة فائحة دراعها تحضك يا غريق ١
وانت لبصير القلب ..
بيخونك التصديق .. ١١

ايه وجهتك ؟
حلمك .. وليس به بتغله ..
من اوله .. ١٩
ولا القضا ..
فارد حناحات الرضا ..
على حصساد عمر انقضى .. ١٩

في وجهتك .. ١٩
حطوك .. بضله حنونة جنب الشجر
حننة من زاد للعباد ..
ويا الصندس .. تحت القمر ١١

ايه وجهتك .. ١٩
حاشاك نكون ملهوف على ذنية الاشلاء
حاشاك نكون مجروف لبحور بلا مرسى
حاشاك تكون خطوتك نحو العرج والخوف
تبقى « الذا » عندك صفوف !

.....

- الحكة، ساء روح مخنوقة في صررك •
من غير صاجات ودفوف
افتتح مغاراتك بنفسك ..
واكتشف رموز العلم بالاشياء ..
يخيف يبتذل الداء .. دواء ؟
وكيف يكون المبتدأ .. والانتهاى ؟

- كيف حال عينيك
بأكتب إليك ..
هذا المكان ملمسون ..
مرعى لؤيساء مجنون
قلبي عليك يا غريب ..
من خبز خبازه ؟
هان البصر يا أديب ..
في حل الفسازه ..
.....
.....

- قوم يا .. بهزيف هذا الرمان ،
قوم انيسام المنتظر
انقص نواب الوهم عن روحك ..
واقطع عبادة القسدر ..
• واصعد صعود يردم على جروحك ..
اصعد صعود يتساوى بطموحك •
اقطع عبادة القدر ..
اقطع عبادة الاشقياء .. والاغبيا ،
والنفس مسوح الانبيا
نرحم بشر .. ،

رفض موت ولد نعناع

طاهر البرنبالى

نايم جناح نعناع - اع تحت القتال القلج
خايف أرش الدم ع السكة ٠٠
ويخشى صبح الورود الودود
كدبت عليا الصيارات والطرقات باللون
عريت غنيام النعاس بالشريف ٠٠
وكشفت صوت الميلاد بالصمت والشهوة
باشهق أنا ٠٠

واللا حنينى ورق ٠٠ نقشت عليه الجراى موالين ٠٠ م الزل والحنة
باعشن أنا ٠٠ واللا بأدوب ع الأرض سجادة الم شايله وطن مقلوب ٠٠
وف حجر توب مصلوب - من حلمكوا - أدخل جراح أرتاح
وقفت على حدى حدود الواحد اللي اتكسر واللى ماكانش صحيح ٠٠
نزلت نزييف مرعوب
باعطش أنا ٠٠ واللا حبيب مسكوب
سكنانى كل الغيوب ٠٠
ومضفرانى السما نحة أدان حيران

سألت مرة للشيطان .. الشعر ليه بركان ؟ -
 ولية بتسكر يانشيدى بالتقرب الاسم ..
 ولية بتشرب ياسمارم النار ؟
 حاضط ايديا ع اللى يبقى نبيكوا .. ومسينوا خضار
 ان عشت انا بأكو .. اخمد خدود المارد المادد ..
 بفرط ندم ورماد
 ما تعبطوش أخبار .. على جبهتى عاصر لون الكون ..
 بالحل غاسل جتتى .. ومفجر الفرج الأليم صبار
 بحر القيامة بانهدير الصعب بتخطى
 طوبى لكل الأيادى اللى مدت خط الجحيم طوبى
 طوبى لصهر صيف اتحنى من صهد نار طوبه
 طوبى نيت أحلام يرفض هوان طوبه

حوارية الصوت ذى الرؤوس الأربعة

مختار عيسى

(١)

قال : « انتظرني خارجا ٠٠ من رعدة الوقت المناوى ،

دلخسلا ومج احتراسي

لا تنسدهش

لمس البساط فتستببحك خطرتي

لمست الفضاء فترنديك وتنسحب

ذلك اتى نادتك بالصوت الذهب

القت عليك بظلهما

وايد.. سندفذك من الحجب

انت انت... داء العزف ، لست المنتهى

كي تستببحك عزمها

أو تستببحك وسادة

أو نصافيك لنهدما

هي راودتك ،

وغلقت أبوابهما

هيبث لك

هيبث لك ،

نيلا رايت وقلمتين من الجمان المتهب

اسلمت عطفك للرياح - أنت اليتيم الأمنية ! -

وليت وجهك شطر أوجاع الرفاق

وليتني

- طفا نكتم في المهاد بما رأى -

فصرير حبولك خيمتي
 علوتك الاصفا، لاون الشجاع
 وزرعنك الصمت الحكيم
 وقسرات وجبك مرتين ولم انسح
 كانت وراك تستجير برعدتك
 وتمدد كما من جموع
 ظننت مفداوع الطريق
 لا النهير فاض بمقلتيك ولا النخيل ..
 مسد انجذور لقمامتك
 انت ارتحلت الى الرهاد
 فكيف والنار استفاقت من سبات الازمنة ١٩
 خانتك والوقت انتصاف
 الآن تمددو خلفها ١٩
 فامسح مؤذك هذنته
 ولتسترح
 وينثر رمادي في الوهاد ولتي
 وامسح سنايف الروح بالعين الرموم
 وابسط شماك، تلقني
 واقرا كتابك ، لا تبج بالسر ،
 لا تفضح رماقك ،
 وانتصاف
 كنت الذي وعد البشارة فانتقد
 ودع النساء لجرهن ،
 لحلمهن ،
 لحلمهن المتقدم
 وانفر على صدر الرياح الأجنبية
 ودع النبائل والقوافل والكلاب النسابجة
 انت المتوج ونمساء على انتباهك سابجة
 من بين صخرتك تنسكب
 قلت : ه انتظارتك - كالنخيل - ولم تجب
 حوصرت بالجيش الجفاف
 لا بايما حمل انتظاري أو رطب
 ورأيت خيلي (المنسربات عن الصهيل)
 تحف اصمراوك تنفحب
 ووحدت حقوي نائرا في الأفق أشرعة الذهب

قُلْتُ : « اُكْتَمِل
فَالسَّامُ نَحْنُ وَالسَّمَاءُ مَغَاضِبُهُ
وَالسَّنَابِلُ نَهْشَرُهُتْ
سَجَمَسَا عَجَافُ »
فَمَضَعْتُ ارْغَضَةَ الرِّخَامِ لِعَلَّنِي
وَلَعَسَلُ مَاكَ تَادِمُ
وَلَعَلُ نَهْشَرُكَ يَنْتَصِبُ
وَسَمِعْتُ حَقْلِي فَاَنْتَبَهَ
وَكَشَفْتُ بَطْنُ رَفِيقَتِي
(كَانَتْ خِرَانِطُ رَحْلِكَ
وَشَمَا يَمَسَاذِرُ فِي الدِّمَااءِ جَرِيدَةُ ٠٠
نَشَرْتُ رَوَايَةَ فَارَسَ ظَنُّ النَّبَالَةِ اَنْ يَصُدَّ غَزَاؤُهَا
بِالْمَاءِ وَالسَّيْفِ لِلخَشْبِ !) «

(٢)

قَالَ : « اَفْتَتِحْ فَصْلَ احْتِيَالِكَ وَاعْتَنِمِ
(اَنْ الَّذِي سَهَّلَ السَّمَاءَ بَنَى لِنَسَا ٠٠٠)
بَيْنَ الْعَنَاكِبِ مِنْ ضُلُوعِ نَسَائِنَا
السَّرَّ فِي النَّسِيجِ الْبَطِيءِ ، فَلَا تَخَفْ
وَالصَّيْدَ حَتْمًا وَاقْعِ ٠٠ حِينَ اشْتَبَاكَ بِالْخُيُوطِ الْوَاهِنَةِ
فَنِمِ الْفَتَجِلُ ؟ ! مَا يَضِيرُكَ اَنْ تَمُرَّ قَبِيلَةُ بِالرَّحْلِ ،
مَنْ خَظَفَ الْفَخَاخَ لِلسَّاكِنَةِ !
حَتَّى اِذَا اكْتَمَلَ لِلنَّسِيجِ ، وَارْسَلَتْ أُمُّ الْعَنَاكِبِ طِفْلَهَا
وَضَعَا الْبُعَيْثَ
فَسَمَتْ ضُلُوعَكَ مِنْ تَرِيدٍ وَلَمْ تَرُدْ «
قُلْتُ : « احْتَرَسْ
وَاحْذَرْ شِبَاكَكَ يَا فَتَى
اَنْ لِلْجَرَادِ اِذَا اَتَى
اَكَلَ الْخَضَسَارَ وَلَمْ يَذَرْ فِي حَقْلِنَا غَيْرَ الْحَطَبِ ! »

(٣)

قَالَ : « الْوَقُوفُ عَلَى الصَّرَاطِ مَهَابَةٌ
وَالْفَائِزُونَ لَاعْبَرُونَ
خَذْ مِنْ جَرَابِي مَا اسْتَطَعْتُمْ وَلَا تَعَاثَرُ فِكْرَتِي

حرت الفخار إذ اختزنك للمرور بحضرتي
 ضح عنك وزرك واستيق
 ثالثاً : يفضون للواصلون
 والزم رصيصاً مفضن العاقبة
 قد تصطلي نار الخليفة من يميل وينحرف
 ولتغترف
 أن النوسط داعل حيد الصراط وسادة
 سيمر خلفك من صنعت الفلك كيمس يعبروا
 وتمدد كلك تلتقط ..
 تفاحتها جاذزة
 الوقت عادر سلكك
 فالحق قطار المعجزة
 وأظلم بآئك - دون خلقه فائز
 أن كنت نعير وأدعسا
 (« أن ليس للإنسان إلا ما سعى »)
 وأنكر لربك ما وعب
 قلت : « الشكور أنا وغيرى النكار
 لكننى -
 حصت يداى ما أجسا
 أثقلت كفى بالمطب ! »

(٤)

قال : « انجيساع مباركون
 طوبى لهم
 إذ علموا الجوع احتمال بطونهم
 واستخرجوك لى وليمة صومهم
 صليت للخبز المقدد بالزفير
 وعبست ربا من كتب
 حينما يطل عليك من ملكوته ،
 ويرش ماء المطف من بين السحبي
 حينما يديبك للسغب
 فريم انتظارك والميساء تجصت

في النهر ، في الصرع الخريير ،
 وفي الجيد سوب الناحشة
 ضمم اصغارك لاصفرارى والتكم
 بالشـــاحيين
 لا يخمدك أن جيشا من ظنون راعشة
 حاش المـــــــــــــــــــــــــــــــــيرة للربيع المرتقب
 لا يفسزغك أن ربك محتجب
 ربت يداه أبو لهب
 نفع اصطلاءه ماله لما كسب
 في جسدنا جبل الخطب
 فلنفتتح مـــــــــــــــــــــــــصـــــــــــــــــل الغضب
 فلنفتتح مـــــــــــــــــــــــــصـــــــــــــــــل الغضب . »

تخاريف حقيقة

رجب الصاوي

خيالي أجمل من حصان أبو زيد
ما الملكشي غيرك ..
يبقى ايه العمل
أننى أشلب دم فوق الجدار
ولا أمدد جسمى تحت العجل
ولا أموت م الخجل
- سحر الكلام ولا سحر الدنيا
ولا المجايب لما تقبل
ولا الحقيقة اللي من غير انسجام
- والنمل أبيض .. ولا لونه اختفى
- وأنا كل يوم بائس في أغراضى
- ما علكشى لوم لو نصبوك قاضى
- جسم الحقيقة جزء منه اتخطف
والأرض صالت بماء
عمر الجدود اتقصف
في صف ماشى للهلاك ..
- غميت غنيا من سواد الشهيد
ذعد بافكر في السنين اللي جايه
مالتقش غير المنادى
راحت وزادى
- جزء الجنوب بيغنى للجزء الشمال
منحرفين زى الرجال في الشمس
متبمزقين ..
مايزين نموت واحنا مانملكش
لان أمراضنا بقت منبوذة

ركبتما أحراان الحياه
 - تمعدنا نهتف للنهى المقتول
 - صوتى القديم باين عليه انخزل
 عينك وعينى شمتين للغزل
 ياريتفا نعمل بدل
 تطفينى * * وأطفيكى *

تحت الشمس

* وتحت الشمس بيضيع الزمن
 يبتدى شهر الجفاف
 ابحسر ميت * *
 من ثانى بخلف الجثث فى اللحاف
 من ثانى لام بصوتك
 أجمل عيون فى الوطن
 مليون دراع يتفنوا موتك
 بيعيطوا فى اللذاع
 سيعبطوا * *
 ولنحدر عمال بيبريق * *
 تحت ضوء الشمس *

ريح الشمال

طول النهار سهران
 ميت وعارف كل حاجة
 ميت مسذاجة
 والآنيا تدهنظرنى من غير انتظار
 والآنيسار لا بد يسمعنى
 لما الزمان ييغنى للموت البطىء
 انهم بيعصارع شرايينى
 وكأنه داخل فى قزاز فخسار
 وان مئت مش فاهم
 الريح يذئذينى وتملانى غسار
 وكأنها غريبان معديه

غربان يتوهم للبشر حرية !
والضلعة تتحرك من الفولانيس
واموت مضطرب ..
لكنى عارف كل حاجة .

اسبانيا .. يا اسبانيا
يا رحلتين ييمونوا في ثانوية
نيرودا ييموت من لحظة للقائية
وانا باموت وياء
ومعزافى الاحياء
مع كل حلم يتكرر المعاناة
ويهرب الضوء الذى بالتهناه
قرص الاسما شبابيك بلا آخر
ضائق باحزان للبولخر
اشجار يتطرح غفاجر
نيرودا ييمافر
وييمسرف السر اللى في حزنهنا
مطر بينزل م النبا دوى
مطر موجى
ويقطع الخط اللى بين الصرخة والامال
كانه يكسل قصيدة .. موت اجيل
سنتين وانا باحلم بتنهيده
وشرق غرب الريح يتحدفنى
في شرق غرب القلال البعيدة
لسمه المسافات اللى بينك وبينى
مستظرة تبتسدىنى
لسمه بواقى الشمع ع المكتب
عناشيد شيطان يمتد بيها الزمن
انجيل باصحاخه الطويل
كانت خطبة بريئة ..
والله تحيل في جسمى يتخشب
كرسى القوك ببخلاف من المصطبة
ونسه مازال ..
نيرودا في ترطيه ..
ببتمنح ..

الحرف و الجلاد

محمد أبو الفضل بدران

أهذا زمان للتوَجُّع
ليس التفتُّل مثل التعتُّل
وليس اللهوان على الأرض انى رأيت السماء تبع
النجسوم نخاسها غيظدهن
فبصرهن ممزوجة للخلاص
ويضرب سيفها وجلدا
ولا تسخرى
مهذا زمان للتطبع
ألم تر كيف / يفعل ربك بالخائنين وبالخائنات
وبالظالمين وبالظالمات وبالبائعين وبالبائعات
أنهم تر كيف / يجمع ربك عدل الصفات
وحلم الجياع وياء المسافات فوق الحروف •
نمردى على سلم الحلم حيث المشاق ، حيث
الآذن تطلو وحيث الجماجم تنجب للكنز طيفا
يفك الطلاس ، يلقي على المنحرف فيسحر تلك العيون
فيلقف حرفى ما يلمكون
فيلقوا: العصى لومج التحرف ، هم يسجدون
تعود الحروف لاعشاشها
وتفتشك تلك النجوم بجلادها
تفتش وكر للسناجب رب المسافات ترحل عبر القرحل
وهل يقبل الكنز جنبا لجنب الحروف فتنبت ذلك الحقول
ويبلغ حسد التراقي وتنفث هذى الرؤى شعرا

مترحل - واضيعتاه - فقتبا لها *
 واثقتد حرفي !!
 فانشد وسط الخيام بيباب الضخيج
 فيخذعني ما اثنتنت
 ينسوق للديار وينبى حلمى بقرب العدو
 بنشودة الطير حين تجوب السحاب وحتى -
 تحط على الارض اقداهما **
 وينبى أن الكنوز سقلقي بها قد حوت
 ويسئلنى أن أكف عن البحث والعدو والركض
 أن امصر الارض تسرق من بين عيني
 وإن الكنوز تسافر بحرا وجوا
 وتبتاع صقري لحرسها من تزامم سحب السماء
 وتثلى الى عصا للسحر حتى يكف الجياع
 فلا يمانون اليها طوافا
 فهذا زمان التوافق بين القطيع وبين الثئاب
 وبين السيوف وبين الدماء وبين الاسود وبين الظباء
 وبين "عبيد وبين السياط
 « ألم تر عبدا يقبل من جلده »
 فهذا زمان التخاب قبل التكون
 وفيه يروح المجسى الى العود بعد الفصول
 يتصق أن جاء ليك فيه وقد نس في راحتك القمر
 أمذا زمان للنصنع بالامنيات
 ستوضع فيه الأجنة رمز التجنى
 وتحبو على اذرع بالتبنى !
 نهسدى الملوك الى البحر نيه بخير الشعوب
 بصرخة جرح الشهيد
 بأمة طفل لهول القنابل من أجل أن ***
 غنامى قما السلم الا تتبعك الضحايا
 وعودة ظلى لأركانه
 وهمسة فلبى لشرائه
 سأرجع كذرى وأبتاع نسرى
 والقى عصاها
 فيها أرض ماتى كنوزك لست الذى باع لست الذى -
 بارك زمن للتطبع لست الذى ***
 أنا من نسجت الحروف خيوطا على الكهف لما اختبأت

أنا من سحرت العيون على صهوة البعث والسائلين
 فيا أرض هاتي الحروف ضاعى انتظرتك طال التصبر -
 ما تناد سمعى يردد وقع النشيد
 فليت للرؤى ما تمادت الى الحلم والاغنيات
 فمدى الضفائر هاتى على كاهلى
 كفك الذى تحاين من الحزن والأمنيات
 وألقى بنفسك هذا هو النهر فردوس حلم العذاب
 فيا غيب الدهر أرحل عن الأرض لا ترجعن ، ولا تسألن عن الكثر ،
 لا نهمنن الى الـ
 وشاور على الحرف هذا للرضيع إذا ما اتهمت
 فحرفك عند الانتهاء لن يخذلك •

(المويضات - ثنا)

تواصل

• في القصة •

✽ « الخطيب » ، قصة قصيرة للمسيح ابراهيم عطية ، كتر صقر ، شرقية :

رجل عجوز يؤدي صلاة الجمعة ، وبمناسبة حديث الخطيب عن الزوجة التي نحفظ غيبة زوجته . تثور هواجس الزوج • ولاستأذنا يحيي حتى مبدأ صاوم في تقويم « لغة » ما و « قصة » ما ، ذلك هو مبدأ « الحتمية » •

ونحن نسال : ما أهمية ان يشغل القاص نصف القصة في حديث عن صلاة الجمعة ، ما لا يضيق أو يخدم بناء القصة • ان كل ما لا يساعد على اقامة بناء القصة يهملها •

✽ « مالك في الأنار » . قصة قصيرة لمسيح عبد الله حسني :

بنص كلماتك ، الفتاة أعمتها للخدمة في المنازل ، ثم كانت أنوثتها مدفجرة طاغية ! ! لم تكن قد بلغت سن البلوغ بعد ، صحبتها سيدة من سيدات الهوى ، تدفع بها الى طريق الفجوة ، معللة لها ذلك بما يسمى المرأة العصرية وبهزید من الحرية والادنية ! وكل هذه « البلاوى » في صفحة واحدة !

ابدا بسيطا ، فالملاحم لا تكتب في صفحة واحدة •

✽ « ومن يخطئ في الحساب » قصة قصيرة لشرف الدين عبد الحميد أمين - سوهاج :

فضلا عن « البسمة » التي بدأت بها القصة ، ففيها ميزة أخرى ، أنها تقول ما تريد الانضاء به خلال حدث • إلا أنك ألهمت الوقائع ، فصاغت للتصصة •

الشاعر - مثلا - الذي يخرج على الشعر العمودي ، عليه أن يدرسه جيدا أولا •

لك قصة أخرى ، ستتنشر •

✽ « سيدنا :الك » قصة قصيرة لخيرى عبد الجواد :

في هذه القصة مميزة في غاية الاهمية - تلك هي محاولة الرجوع بالقصة الى طريقة الحكى الشعبية • ولو صادفت هذه الطريقة شيئا يريد أن يقوله الكاتب ، سنكون أمام تجربة فنية هامة • ولعل القاص معى في أن عزرائيل الذى يقبض أرواح الناس سيصيرت هو الآخر ، أمر ليس شديد الالتحاح •

محمد روميش

● فى الشعر ●

✽ الصديق شاهد للسلامى ، من عدن ، باليمن الديمقراطى أرسل الى « تواصل » هذه الرسالة الرقيقة التى يقول فيها :

اتنا أحسد القراء الدائمين لمجلة « أدب ونقد » فى اليمن الديمقراطى ، لكونها المجلة الوحيدة التى بن خلالها نقابح تطور الأدب والنقد فى مصر الحبيبة والوطن العربى عموما • خاصة وأنها تصل بصورة منتظمة الى عدن • وأؤكد هنا أن مجاة « أدب ونقد » تحظى فى اليمن باحترام عدد كبير من القراء سواء المثقفين منهم أو غير المثقفين ، وذلك لما تقوم به من دور فى نشر الثقافة التقدمية فى الوطن العربى •

وقد وجدت نفسي وأنا ،ندفع في كتابة هذه الرسالة ،
وأرفقت معها محاولة شعرية لتروا ما اذا كانت صالحة للنشر .
وارجو التكرم بقبولي صديقا للمجلة ، وأنا على استعداد
لواذاتكم بكل المحاولات التي لدى ، ومستعد كذلك لقبول اي
ملاحظات منكم على قصيدتي » *

والحق ان رسالة الصديق السامي الكريمة ، قد ضاعفت من مسئوليتنا
وزادت من ايماننا بضرورة استمرار التطور والجهد ، حتى نظل عند حسن
ظن مثله من الاصدقاء الاعزاء في الوطن العربي كله ، وفي اليمن الديمقراطي
خاصة *

أما قصيدتك « أحبك » - أيها الصديق شاعر - فيها لمحات جيلة ،
وبعض الصور الطوة ، مثل « يا قطرة ماء في حنجرتي المصابة بالشحوب
الجميل » أو « تأوذ الى (الأصح بـ) صدوك الدافيء دفة هذه البلاد - الى
عالمك المتراعى الاطراف من الوريد الى الوريد » ، لكن ضيق التجربة وتكرار
التعبيرات والمعاني بالفاظ مختلفة ، أفسدا عليها جمالها المحتفل ، وجعلها
أقرب الى المناجاة الرومانسية المحدودة ، ذات البعد الواحد *

نشق كل الثقة أن حماسك الراضح وجهك المخلص وتواضعك الطيب ،
سيوفرون لك ، بسرعة ، لغة أكثر أحكاما ودقة ، وأبعد عن التقرير المباشر
الافتري ، وتملكا لأحوالك الشعرية من تصوير وإيقاع ولغة وتجربة أعرض
وأعق *

وسيسعدنا دائما أن توافينا بالجديد ، الذي نتوقع أن يكون أحوذ
وأهمن * ونتمنى دائما أن نظل عند ظنك الحسن *

ح . س

حَسْرَة



الشاعر الفلسطيني

أحمد دحبور

من حيفا الى الشهادة بالأصابع الخمس

أجراه :

أحمد اسماعيل

في مدينة حيفا الفلسطينية ، ولد شمساعونا أحمد دحبور في ٢١ أبريل ١٩٤٨ . وفي مخيم اللاجئين في حاص بسوريا نمت أحزانه وشاعريته . . وما بين « الميلاد » و « الخروج » ، ضاعت الأرض وتدفقت دماء كثيرة في محاولة لرسم الوطن مرة ثانية . . والبقاء على قسائم الهوية .

ومن أحلام العودة ، وأحزان المخيم . . راح ينسج دحبور قصائده وينشد شعاره . فاصدر ديوانه الاول « الضمير والى وعودون الاطفال » عام ١٩٦٤ ، ثم توالى ديوانه الشعرية « حكاية الولد الفلسطيني » - « طائر الوحدات » - « بغير هذا جنّت » - « اختلاط الليل والنهار » - « واحد وعشرون بحرا » - « شهادة بالأصابع الخمس » .

وقدمت له فرقة « العاشقين » الفلسطينية العديد من الانصائد المغناة بعنوان « الكلام المباح » . .

الشعر .. احتجاج بالضرورة

ونسأل الشاعر عن رؤيته الشعرية ، ووقعها من هذه الموجات الشعرية الكثيرة والمتلاحمة في الساحة العربية : أهـ .. والفلسطينية بشكل خاص *

يقول دحور : أن تكون شاعرا ، يعني أن تكون في موقع الإشكال ، فأشاعر مواطن بمعنى أنه أين الحياة اليومية باستناتها المتشابكة اجتماعيا واقتصاديا ونفسيا - ولكنه في الوقت نفسه مرشح للأسئلة الأكثر خطورة - الأسئلة المتعلقة بالراهن والمستقبلي والرؤيا ، التي تنظم العلاقة بينها ، وهو بهذا لا يكون عاديا * ويقف الإشكال بين شخصية الشاعر « العادية » وبين لحظاته الخاصة *

فالشاعر محتج بالضرورة * حالم بالضرورة * وأوشك أن أقول أنه ثوري بمعنى ما * طبيعي أن يكون هناك شعراء غير ثوريين - ولكنني الآن أتحدث عن الشاعر الذي برأس *

وثورية الشاعر التي أقصدها تقع في إطار اختيساراته الخاصه بالتغيير لا على صعيد الواقع فقط ، إنما بأشكال التعبير الشعرية أيضا * إذ أن الاحتجاج على واقع متخلف بلفظ متخلفة هو نوع من المفارقة المرفوضة *

ولهذا غلبت من المصادفة أن يكون الشعراء الثوريون قد اختاروا اشكالا ثورية في التعبير ، وشكلوا حالات ريادية على هذا الصعيد *

وقد لانتهى فكريتي هذه قبل أن أضع تحفظا على الصورة التي يقررها الجمهور أحيانا لشخص الشاعر ، إذ كثيرا ما يلتبس الأمر على الجمهور فيطالب الشاعر بأن يكون بطلا بهلولة البطل الدرامي بشعره * وهذا أمر غير عادل لأن البطولة حلم يصبو للشاعر ، إلى تحقيقه وإنجازته - بل أن أسلافنا العظام (المتنبي مثلا) بحثوا عن البطل في أشخاص غير من هنا تنشأ الدعوة المبروعة إلى محاكمة الشاعر كشاعر بمقتضى نمطه الفني - أما محاكمته شخصيا فهي أمر يتعلق به كمواطن *

✻ نفهم من هذا أنك تفعل بين الغنى والأغنية ؟

يجيب الشاعر : أن لدى الشجاعة لأقول : نعم ..

لأن هذا الفصل قائم ، بل أن شاعرية الشاعر في أحد وجوهها تكمن في سعيه إلى إلغاء هذا الفصل ، وتطابق الذاتى مع الموضوعى والخاص مع العام *

المحاكمة الفنية .. ضرورة !

✽ ونسال الشاعر : أين تقف اذن القصيدة الفلسطينية من خلال هذه
هذه الرؤية الشعرية ؟

يجيب الشاعر أحمد دحبور : لنتفق أولا على أن مساهمات الشعراء
الفلسطينيين ليست الا قسما من ملامح في وجه الشعر العربي بشكل عام .
وعندما نقول قصيدة فلسطينية واخرى مصرية وثالثة لبنانية ..
الخ فان حديثنا يكون ذا طابع مجازي .

بعد هذه الملاحظة - التي اراها ضرورية - يمكننا ان اخذ محورين
لحديث عن التجربة الفلسطينية في الشعر .

المحور الأول يتعلق بسؤالك :لأول وهو تاهي الذاتى بالوضووعى
اي كيف تتم النظرة الى الشاعر الفلسطينى من موقع اخلاقى مما يحجب
احيانا ضرورة المحاكمة الفنية ، وما يسبب مع الاسف خلطا في الاوراق .

لقد استرخينا نحن الشعراء الفلسطينيين فترة من الزمن أمام تسميات
مغرية : شاعر مقاتل .. شاعر مدثي .. شاعر ..ناضل وقد يكون
الكثيرون منا كذلك فعلا .. ولكن ماذا عن الفن ؟

هل يشفع لى اذا كنت مناضلا او ابن شهيد او شقيق اسير ان تكتب
شعرا رديئا ؟

ثم اذا قلنا الصورة ، ووقفنا على شاعر متبيز مهموم باقتراح
صبيح جديدة أكثر اخلاصا للشعر فهل يجوز أن نضعه في سلة واحدة مع
شاعر تقليدى أو شبه تقليدى لا لشيء .. الا لكونهما من فلسطين ؟

لقد عانينا من هذا الخلط كثيرا ، وربما تتحمل الغيبوبة النقدية
العربية مسئولية واضحة في ذلك ، وأن لنا أن نطالب بان تعاد قراءة تجربتنا
بوصفنا بشرا لا أساطير .

بحثنا عن الخصوصية

وهنا نصل إلى المحور الثاني - يقول الشاعر احمد حجبور - وذلك في محاولة لتشخيص المسألة الشعرية التي يصدر عنها الشعراء الفلسطينيون . وكما قلت نحن جزء من حركة الشعر العربي بمواهل قوتها ونقاط ضعفها .

في طليعة عوامل القوة لحظة الانتباه الى مواجهة الواقع ، وتقديم الشهادة عليه ، وتركيز الرؤيا باتجاه المستقبل ، والتحريض على اختصار المسافة بين الواقع والمستقبل الذي نريد ، وذلك بادوات تعبيرية متطورة تفيد من انجازات الشعر الحديث خلال ما يقرب من أربعين عاما ، ومن الروافد الثقافية العالمية ، ومن الاحساس بايقاع العصر .

اما نقاط الضعف فتكاد تتلخص في التقليدية الجديدة التي يعاني منها الشعر العربي الحديث بشكل عام ، بحيث تتشابه الاصوات حتى تكاد تمحي المعالم الفردية الخاصة لكل شاعر حدة . وهذا موضوع خطير ، ولا يجوز التساهل بشأنه لان شاعرية الشاعر - كما اعتقد - تطالب بخصوصيته وملامحه وبصائته اولا .

» وما الذي يؤدي الى «تشابه الاصوات الشعرية» والوقوع في التقليدية الجديدة من وجهة نظركم ؟

يقول الشاعر حجبور : في طليعة الاسباب تشابه المصادر الثقافية ومحدودية (الموضوعات) ونراوحة عند أوزان شعرية محدودة جدا .
» وماذا عن الشعر - الشعر في التجربة الفلسطينية ؟

يجيب : اننا نفخر بالمساهمة الفلسطينية في احياء مكتبة الشعر العربي الحديث من خلال الحضور الاستثنائي لمحمود درويش وبسبب ربح القاسم ، والاضافات التي يقدمها عز الدين المناصرة ومريد البرغوثي .
وآخرى منصوص ومحمد القيسي .

كما قد نسمح لانفسنا بزمو خاص في أن الشاعرة فدوى طوتسان تكاد تكون هي الشاعرة العربية الوحيدة التي صحت على الساحة منذ بدايات الشعر الحديث . حتى اللحظة المعاصرة .

(١٠)

عن الفن والتروتسكية وأنور كامل

٠ رفعت السعيد

*** في العدد الماضي من « أدب ونقد » نشرنا حوارا مع الكاتب والمترجم أنور كامل حول مساهمته في تأسيس جماعتي « الفن والحرية » و « الخبز والحرية » ، والأدوية الثقافية والسياسية في الثلاثينات والأربعينات . ودمونا للحوار والتعليقات حوله . ولقد جاءنا تعقيبان : الأول من المؤرخ د. رفعت السعيد ، والثاني من الكاتب والمترجم بشير السباعي ، نشرهما هنا ***

برغم كل حالات الحصار والانحسار ، وبرغم تراكم الصدا أو هكذا خيل للناسي .

برغم حالة الجفاف الفكري والتفكير العقلي ، لم تكن مصر الثلاثينيات كيانا بلا جراك ، بل على العكس كانت تموج في أعماقها بذات المحتوى الذي حاولت البرجوازية اخضاع أنفاسه . والشيوعيون المتبقون يجبر عواصف الحقبة ، ظلوا كعنايتهم مثابرين ، صامدين ، في صبر غريب ومثير للدهشة ، واذا تتقلب الأحداث ، ويتعرج الموج هادرا ، تأتي موجة اليسار الصاعدة لتغير الجالسين في صبر وناة ينسجون أحلام طليقتهم في إصرار يحسون عليه .

تتهمهم لكنها لم تفرقهم فقد استوعبتهم في أطارها ، لم تستبعدهم ، لكنها لم تسلمهم قيادها ، وهم كانوا قادرين على القبول ليس خضوعا قسريا وإنما هو تواضع الثوري .

٠٠ ومنذ منتصف الثلاثينيات بدأت موجة اليسار تصعد من جديد .

لكنها كانت تمتلك تميزا جديدا لم يظهر فيها من قبل . كان هناك ولأول مرة تروتسكيون . وقد أنتحى التيار التروتسكي المصري منحى تميزا ، اذ تمسك بالفن كطوق نجاة .

« الفن معهل بارود » هذا هو شعارهم الاساسى . ومن التعلق بلفن
المجرد الى التعلق بالسريالية بكل ما فيها من اغتراب عن الواقع ، بل
لعلها تزداد اغترابا عن واقع كالواقع المصرى ..

ويبرر انور كامل تعلقهم بالسريالية في حديث سابق له قائلا :
« السريالية ترتبط بفرويد وبالاحلام ، والحلم هو الرغبة في تحقيق الامانى
وكانت امانينا مقهورة ، وعبر الفن السريالى كنا نعبر عن امانينا المقهورة
ومن هذه الزاوية يمكننى ان اعتبر السريالية حركة ثورية » (١)

.. من خلال التعبير السريالى (غير المفهوم وغير الواضح والسذى
لا يمكن لجمهور مصرى عريض ان يفهم ما يحتويه) كان هؤلاء التروتسكيون
يعبرون عن امانيتهم المقهورة .

هنا يخل الى ان الامر كان معركة داخلية ، لا علاقة لها بجمهور
الناس الذين لم يسمعوا عن السريالية ولم يهتموا بها ، ولا يكن الوصول
اليهم تجربا . انها حادثة « تنفيس » .. مجرد تنفيس عما يعذل في نفوس
منهزدة على الوضع القائم . دون ان تجد حلا ثوريا ، اتصدح اميريا ،
لما تختزنه في ذاتها من تمرد .

ولعل ذات الظاهرة تتكرر لدى بعض الفصائل الماركسية المحدودة
التكوين والعدد التي ظهرت وانططت في الستينيات والسبعينيات عندما
صبت جام غضبها ، وثورتها المتهبة عبر التعبير الفنى المحض وان لم يتخذ
طابع السريالية في هذه المرحلة .

.. المهم اطل التروتسكيون على مصر .. كجماعة او بالحقبة كصفوة
مثقفة ، تتكلم بلغة غير منهومة (بل كانوا في الاغلب يتكلمون ويكتبون
وينشرون باللغة الفرنسية رغم كونهم مصريى الجنسية) .

ولم تتجل غربتهم فقط في جازر التشبث بفن غير مفهوم من الجماهير ،
ولا بلغة اجنبية ، وانما في اقحام معارك غير سياسية وغير مجدية بل
وغير معقولة في عملهم .. تصوروا معى رد الفعل الذى يخلقه في مصر
الثلاثينيات مقال كتبه زعيم للاتروتسكية المصرية جورج حنين بعنوان
« قاموس للاستخدام البرجوازى » وتقدم جورج حنين مفردات قاموسه
كما يلى :

(١) محضر نقاش اجراء انور كامل مع الباحثة الالبريكية سيليا بوتنان - بتاريخ

٤ ابريل ١٩٨٠ - مسجل صوتيا .

- فوضى = انتصار الروح على اليقين
 جمال = سلطة تنفيذية
 امرأة شريفة = احتكار جنسي
 فكرة = لعبة لا تنكسر . مجانية وحيانا قاتلة .
 شرعية = لجام للشعوب
 الانا = الشيء الأكثر أهمية في العالم
 متحف = أكبر مزيل معترف بها رسميا
 عمل = كل شيء لا ترغب في فعله .

وقد اثار هذا القاموس استياء ودعشة الكثيرين رغم أنه - وشكرا للظروف - كان مكتوبا بالفرنسية ونشر في مجلة مغفورة وقد وصفت « اللبورص لجيبسيان » القاموس بأنه « كلام شاب مسكين بقلب ميت وروح جامدة » (٢)

.. ولست بحاجة الى القول أن الامر كله قد مر دون أن يحرك شعره في رأس أي من المصريين الذين يمكن أن يتوجه اليهم الفعل الثوري أو القول الثوري .

انه مجرد « نفيس » عما يعتدل في نفس برجوازية صغيرة (رغم أنه ابن لاسرة أرستقراطية) من تمرد غير مصحوب بالقفحة على التصدي الحقيقي ، وتحمل التبعة الحقيقية للتمرد . تمرد سريالي .. بعيد وغير مفهوم .. وغير مقبول من الجماهير ..

لهذا لم تصمد التروتسكية كتيار أو كفضيل ، ولعل الكثيرين لا يعرفون أن المادة ٩٧ ، ٩٧ب من قانون العقوبات اذ حرمت قيام تنظيم شرعي وعاقبت القائلين عليه اكحت أن التحريم انما ينصب على تلك المنظمات التي تسمى لاقامة النموذج الشيوعي وفق تعاليم لينين وستالين وعلى غرار الدولة السوفيتية ..

أي أن التروتسكية لم تكن محرمة قانونا .. ومع ذلك بقي الشيوعيون واندثر التروتسكيون .. لماذا ؟

2) Alexandrian - Georges Henien - Paris — (1981) — P. 14.

الاجابات التي يقدمها أنور كامل - مع احترامي له - غامضة غموض
السريالية ، وخالية من العقلية خلوها منها .. فقد اضطهدوه ،
وأسأل : ومن لم يضطهد ؟ سجنوه ، مجموع ما سجنه أنور كامل لا يزيد
عن العام أو أكثر قليلا ، فماذا عن الذين سجنوا سنوات طوالا ..
لساذا بقوا هم ؟

أعتقد أنه الفارق في التوجه الاولى .. البعض توجه نحو الجماهير
عمالا وفلاحين ، والبعض تصور أن الفن وحده يكفي .

والفن سلاح نضالي بلا شك لكنه وحده ووسط صفوة من مثقفين
معزولين متفرعين ، يكتفون ما يعين لهم من أفكار قد تبدو مبهرة لكن كل
حرف فيها كاف لعزلتهم عن الناس البسطاء مثل قاموس زعيمهم جورج
حنين .. فن من هذا النوع وبهذا الاستخدام لا يمكنه أن يكون راحة لفعل
ثوري بل على العكس ..

.. الفن يمكن أن يكون سلاحا ثوريا ولكن وسط معطيات أخرى
ومع انغماس وسط الجماهير وتفاعل معها وتوجه إليها ..

.. تبقى كلمة استاء وأنا أقولها ولكن لا بد منها ..

فانا أعتقد أنه كان محتما على مجمل الحركة التروتسكية أن تنزوي
وأن يتضائل دورها إلى حد الصمم .. خاصة بعد أن أصدر أحد قادتها
(أنور كامل) كتابا معاديا للشيوعية أسماه « أفيون الشعب » وقد حظي
هذا الكتاب باهتمام مبالغ فيه من جانب الاعلام الرجعي والحكومي ..
الامر الذي جعل البعض يعتقد أن مشروع للكتاب لم يمر دون ترتيب مسبق .

لست ممن يفضلون أسلوب الحديث القامري ولكنني سياسيا أعتقد
أن كتابا مثل « أفيون الشعب » كليل بانتهاء مستقبل رجل ومنظفة معا .

ودون أن يخل ذلك باحترامي الشخصي للرجل .. ولما قدمه هو
وزملاؤه ..

والحقيقة أن أنور كامل كان يعرف جيدا ماذا يفعل بأصداره هذا
الكتاب ، فقد قال في كتابه .. « أنه يعتقد للاصحاء الاعزاء الذين حاولوا
أن يثنوني عن نشر هذه الاحاديث حرصا على مستقبل السايي فيها
يتصورون » .. ولكن الرجل كان قد اختار بالفعل مستقبلا آخر ..
وطريقا آخر .

(٢)

حول ملابسات تكوين جماعة « الفن والحرية »

يشير السباعي

الحزب المتاح امامى لا يسمح بالتعقيب. على عدد كبير من النقاط التى
اثيرت. خلال حوار « أدب ونقد » مع الأستاذ أنور كامل والتى تحتاج
- دون شك - الى تعقيب * . ولذا فسوف أكتفى - فى السطور التالية -
بإبداء عدد من الملاحظات حول ملابسات تكوين جماعة « الفن والحرية » .

يشير الأستاذ أنور كامل الى أن الجماعة كانت تعبيراً عن القساء ثلاثة
روافد كانت موجودة فى الساحة الثقافية المصرية فى الثلاثينات * وقد
اكتفى الأستاذ أنور كامل بهذه الإشارة - الصريحة - رداً على سؤال لم
يكن يسمح بهريد من التوضيح * على أن السؤال يظل ماثلاً : كيف أمكن
لهذه الروافد أن تلتقى بهذه السهولة النادرة التى التقت بها كى
يشكل ممثلوها الجماعة ، وما هو الظرف المباشر الذى قاد الى تأسيسها ؟

فيما يتعلق بالشق الاول من السؤال .. أعتقد أن سهولة الانتقاء
الذى حدثت تكمن فى توافر درجة عالية من تقارب تلك الروافد فى فهم
دور الائتلافات السياسية الابداعية الثورية فى تلك الحقبة الرجعية : حقبة الفاشية
والنازية وسحق الثورة الاسبانية ومحاکمات موسكو الصورية وتسلط
الستالينية على المجتمع السوفييتى وعلى الحركة العمالية العالمية وتزايد
نفوذ القبوى الشمولية السلفية فى الحياة السياسية - الثقافية المصرية ،
خاصة بعد توقيع معاهدة ١٩٣٦ وسقوط القومية - الليبرالية فى مصر ،
وقد أدرك ممثلو تلك الروافد أن معطيات حقبة الرجعية هذه تدمر
شروط الابداع الثقافى ، ولذا فان دور الائتلافات السياسية الابداعية الثورية
يتمثل فى نبذ موقف اللا مبالاة تجاه معطيات الحقبة المذكورة والتوحد

الايجابي مع الحركة الثورية التي تهذف الى اعادة تأسيس المجتمع على
أسس جديدة . وقد تكشف هذا الإدراك في أعمال جورج حنين ورسميس
يونان وأنور كامل وكامل التلمساني السابقة على تأسيس جماعة « الفن
والحرية » .

وفيما يتعلق بالشق الثاني من السؤال ، اعتقد ان الظروف المباشرة
الذى قسدت الى تكوين الجماعة في أوائل يناير ١٩٣٩ يتمثل في صدور
بيان بريتون - تروتسكي الذى صدر في يوليو ١٩٣٨ في المكسيك تحت
توقيع بريتون والرسم المكسيكي ديجو ريبيرا ، وهو البيان الذى دعا الى
« فن ثورى حر » وإلى انشاء « الاتحاد اعمى للفن الثورى الحر » .

ومن المعروف أن جورج حنين هو الذى طرح فكرة انشاء جماعة « الفن
والحرية » ، وهو الذى كتب بيان « يحيى الفن المنحط ! » ، الذى صدر
قبل وقت قصير من اعلان الجماعة والذي يستعيد انكساراً رئيسية وردت
في بيان بريتون - تروتسكي . ويذكر ساران اليكسندريان ان جورج
حنين هو الذى اختار اسم الجماعة ، تجاوبا مع بيان مكسيكو الذى
صدر تحت عنوان : « نحو فن ثورى حر » .

وقد حدثت ثلاثة تجاوبات مع البيان الاخير :

١ - في فرنسا ، حيث تشكلت في خريف ١٩٣٨ شعبة فرنسية للاتحاد
الاعمى للفن الثورى الحر ، أصدرت نشرة شهرية اسمها : Cle (المفتاح)
توقفت بعد العدد الثانى (عدد فبراير ١٩٣٩) ، كما أصدرت - حتى
نشوب الحرب العالمية الثانية - العديد من البيانات ضد النازية .
وقد أصدر الاعضاء السرياليون في الشعبة بيانا تحت عنوان : « لا لحريكم
ولا لسلامكم ! » (سبتمبر ١٩٣٨) . وتحت هذا العنوان نفسه صدر
البيان الذى أشار الاستاذ أنور كامل الى أن لطف الله سليمان قد حرره
بمناسبة تفجر النزاع العربى - الصهيونى في ١٩٤٧ - ١٩٤٨ .

٢ - في المكسيك ، حيث تشكلت شعبة مكسيكية للاتحاد المذكور ،
أصدرت نشرة شهرية اسمها : Clave (المفتاح) ، كما أصدرت عددا
من البيانات .

- في مصر ، حيث تشكلت بجماعة « الفن والحرية » التى لم تكن
شعبة للاتحاد المذكور ، وان كانت قد توحدت - من الناحية العملية -

مع الدعوة إلى تحرير الإبداع الثقافي من القسطنط الرسمي . وكانت هذه الجماعة هي أطول الجماعات الثلاث عمراً وأوسعها نشاطاً ، حيث أن الجماعة الفرنسية قد عصفت بها نشوب الحرب العالمية الثانية واحتلال فرنسا من جانب ألمانيا النازية ، بينما عصفت بالخلافتات الداخلية بالجماعة المكسيكية ، خاصة بعد تفجر الخلافات بين دييجو ريبيرا وخوسيه فيريل .

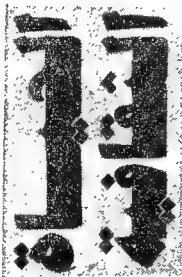
وقد أطلع جورج حنين على بيان « نحو فن ثوري حر » في باريس في أوائل خريف ١٩٣٨ . ولابد أن يكون اتجاه بريتون إلى تأسيس الشعبة الفرنسية للاتحاد الأسمى للفن الثوري الحر قد شجع جورج حنين على التفكير في تأسيس جماعة « الفن والحرية » .

ومن المعروف أن الاتحاد المذكور لم يكن اتحاداً تروتسكياً كما لم تكن عضويته قاصرة على المبدعين السيراليين ، إلا أن الاتحاد - مع ذلك - كان محاولة لتوحيد المبدعين الثوريين المعادين للاستالينية من منطلقات مختلفة ، وقد وحد في صفوفه مبدعين ماركسيين وفوضيين .

وقد بادر جورج حنين بالعمل على إنشاء جماعة « الفن والحرية » فور عودته من باريس في أواخر عام ١٩٣٨ ، بعد أن أشرف على صدور ديوانه الأول : « لا مبررات الوجود » .

ويتضح من رسالة بعث بها جورج حنين من القاهرة في ديسمبر ١٩٣٨ إلى الروائي الواقعي الفرنسي هنري كاليه أن اسم الجماعة وخطط عملها على المدى المباشر قد تحجفت في ديسمبر ١٩٣٨ ، وهو ما يدل على أن مشاورات جورج حنين مع أنور كامل ورمسيس يونان وكامل القلبيساني من أجل تأسيس الجماعة لم تأخذ غير أسبوعين أو ثلاثة أسابيع على الأكثر لكي تصل إلى نتيجة موفقة .

والخلاصة أن ملابسات تكوين جماعة « الفن والحرية » كانت ملابسات مصرية وعالمية في آن واحد . وقد اتقت هذه الملابسات في لحظة محددة لكي تؤدي إلى أنبثاق ما اعتبره أول تجمع واسع للاندلجنتمسيا (البداعية اليسارية المصرية المعاصرة) .



قضية : أحمد قدرى والنفاق الاعلى

الاسلام السياسى بين هويدى والعثمانى

سينما : زمن حاتم زهران

ادب : رسالة فى الصباية والوجد

الحضان الصيفى

لا مبررات الوجود

السفر الى منابت الاتهار

الولد الشايب

رسالة الى محسن يونس

نحوات : الشرقاوى بين النقد والغفران المسيحى

النقاد يحتفلون بالدكتورة لطيفة الزيات

أحمد قدرى ضحية الفساد الحكومى والتلق الاعلامى

سلمى فهمى

كانت الأزمة الأخيرة بين وزير الثقافة ورئيس هيئة الآثار عن مدى فساد الجهاز الإدارى الحكومى عندما انفض عدد من كبار موظفى الهيئة بل وصغارهم يفرسون أظفارهم فى لحم الرجل الذى طالبوا بانجازاته ، بل وحاولوا أن يصنعوا منه أسطورة .

لتسقط ، وتموت حفلات الافتتاح الى أخبار من تصدع المثلث وتهدم أعمدتها .. وانبرى رئيس تحرير احدى الصحف لينال من شرف وكرامة د. قدرى بعد أن كان يدافع عنه قبل ساعات قليلة من استقالته .

والبقى الفساد الحكومى مع التلصق الاعلامى للسيد المجيد الذى تولى أمور الثقافة فى مصر لتبرير وتبريد أكاذيب بادعاء منع د. قدرى من السفر والمطابق معه امام نيابة الاموال العامة ، فاسرع الرجل الى تأليم جواز سفره الى النيابة ونفى مكتب النائب العام صدور أى قرار بمنعه من السفر لتبدأ محاولات جديدة لضخ ملقحات لفضائلا أكلات منذ سنوات متعلقة بأرضى ماريا الاثريه بالإسكندرية

رغمى د. أحمد قدرى أن يصدق زيف ادعائهم ولم ينسق وراء أهوالهم فكانت المحاكمات التاديبية والابتفاف عن العمل جزاءات رادعة لكل من يتهاون فى عمله ويبلغ فى الفساد والتلق ، الى أن سقط رئيس هيئة الآثار ضحية لوائفه العنيفة وشخصيته التى لا تقبل التدخل فى أمور من صيهم عمله فاسرع كبار صفار الموظفين بوجهون اليه الطمنات فى حملة ضارية . حتى أن أحد كبار مساعديه شن هجوما عنيفا عليه عندما استعان به وزير الثقافة لمواجهة أعضاء لجنة التفتاوا الاعلام بمنحس المشجب .. فافطرد د. حلمى نسر عضو المجلس الى سؤاله .. ولماذا لم تتقدم باستقالتك احتجاجا على هذه الممارسات والتجاوزات ؟

والحقيقة أن د. قدرى لم يفهم عمادة الحكم فى مصر فعندما قدم استقالته احتجاجا على تولى فاروق حسنى لوزارة الثقافة تدخل

وتغيرت نغمة الاعلام الحكومى ، فبعد الإشادة بأعمال الترميمات أصبحت مجرد بياض وآشور

رئيس الوزراء ومحير مكتب الرئيس لأتباعه بالمدول عن الاستقالة ووعده بمنصب مندوب مصر في اليونسكو ، وانظارا لتحقيق الوعد كانت كلمات الإشادة دافعا لاستمراره في منصبه الى ان جاءت المواجهة الأخيرة مع وزير الثقافة فوجدتها الحكومة فرصة مناسبة لتسديد من يعترض على اختيار أحد الوزراء ويجبرا ويتقدم باستقالته ، فصدر القرار باستبعاده .

د. قدرى يقول ان الحكومة وضعت نفسها في مأزق اعلامى : فهل اكتشفوا فجأة ان اعمال الترميمات كانت تشويها واهدارا للأموال ، والرئيس مبارك شهد ١٢. مناسبة عن انجازات الهيئة في انقاذ وترميم عناصر تراثنا الاثرى والتومى .. فهل اكتشفوا الزيف والخداع فجأة ؟ وكيف يبررون تغير مواقفهم وتبدل آرائهم ؟! .. ويضيف : « لقد دفعت ثمن شجاعتى في الاعتراض على اختيار هذا الوزير ، وبدلا من أن يقدروا صراحتى عاتبونى » .

ناتى أولئك غفوق حسنى وزير الثقافة الذى أدار المعركة باقتدار لم يبد على خطه للنهوض بالثقافة ، فاستعان بجموعة من مفتشى الآثار والموظفين تحركوا بدقة بالفحة مستغلين سطوة كتلة حزبية من كتف أبى الهول لإنساعة ضجة شارك فيها الوزير بهلر وباقتراحات محددة ولكنها مستغزة ، بل ودعا مجلس هيئة الآثار لعقد جلسة طارئة لمناقشة أحداث منطقة الهرم وتعددت الأمور ليتم تأجيل الاجتماع .

وحتى لا تجرفنا خلافاات الوزير مع رئيس الهيئة بعيدا عن القضية الأصلية المتعلقة بالخطر المحيط بأبى الهرم نسائل : لماذا خفت الضجيج حول الاخطار المهددة بأبى الهول وانسحبت القضية بهدوء من دائرة الاهتمام ؟. لتنتزع الإبعاد الحقيقية .. فلم يكن الاهتمام بسقوط كتلة حزبية من أبى الهول بقدر ما كان بإسقاط د. قدرى .

حوار مفتوح حول

الاسلام السياسي

بين

أحمد هويدى

و

سيد العشماوى

د . محمود السماعيل

في إطار الاهتمام بمتابعة ما يكتب حول الاسلام عموما وما ينشر حول ظاهرة ما يسمى « بالاسلام السياسي » على نحو خاص ، احرص على قراءة المقال الاسبوعي للاستاذ فهمي هويدى بصحيفة الاهرام واسمعة الانتشار .

وقبل ذلك كنت أقرأ له منذ الستينات حول الاسلام عموما حيث لم اكن اخلى احبابي بمخاضه الثوري التجديدي ، على الاقل فيما يتعلق بفسح الكتابات التقليدية وتبيان افكاره السلبية على شعب جهل على التدين الذي يمر من اهم ملامح شخصيته .

كمقلانية المعتزلة والثورات الاجتماعية وما شاكل ذلك .

وحول منتصف السبعينات الى نهايتها مال كاتبنا الى المحافظة والاعتدال دون تورط في الاحياز لا الى اليمين ولا الى اليسار ، ودون أن يفقد حاسته الذكية النقدية التي تفلح كل كتاباته .

وهي عدت وعاد هو ايضا الى الوطن في اوائل الثمانينات حيث طرحت قضية « الاسلام السياسي » معرقيا وعمليا في ساحة العمل السياسي بصورة حادة وجدينا

ومنذ منتصف السبعينات الى اوائل الثمانينات كنت اتابع في مهجري بالمغرب ما كان يكتبه في مهجره بالخليج خاصة مقالاته التي كان يجزمها بين دفتي كتاب .

وفي المراحل الثلاث لاحظت تغيرا في مواقفه الفكرية يمكن رصدها على النحو التالي :

في مرحلة الستينات واول السبعينات عرفت فهمي هويدى الكاتب الاسلامي المستنير الذي كان يحاول - ما استطاع - الكشف عن الاسلام الثوري التقدمي حتى من خلال اختيار طبيعة الموضوعات التي يعالجها

أخواننا الصحفيين « المتروشين » .

أما لماذا عقدت العزم على الكتابة عنهم ، فقد راعى ما لاحظت في كتابات الأستاذ فهمى هويدى الأخيرة من « نجسية استعمالية » وصلت الى حد تضليل نفسه « قاصدا » بفصل غيبى ويدين في قضايا من الخطورة يمكن دون ان يضل باوليوات العلم بالاسلام خصوصا والتراث العربى الاسلامى بوجه عام .

والاخطر ان يؤزر بسلطان « الأزهر » الذى عجز علماءه عن مجرد متابعة ما يدور فى المساحة من قضايا تخص صميم مذهب ، ناهيك عن واجبهم الاصولى فى التبحر بالدين فى وقت شتمت فيه « الفتنة » واستبجح الأعداء لخطباء المساجد وتلاميذ المدارس ومترجمة الصحفيين . !

راعى اتهام الأستاذ فهمى هويدى بمستشار فاضل « بالافك » « والعمالة » « والشاير » على الاسلام حين كتب كتابه « الاسلام السياسى » ليسجل به معلم شعو على الطريق الذى بدأه القاضى الفاضل الشيخ على عبد الرزاق فى العشرينات من هذا القرن . ولذى ظل مشكاة للتشوير والكشف عن أباطيل خصومه « المممين » الذين هجروا عن مقارعتهم فلتيموا ذات الاسلوب « التفتيشى » الذى انتهجه الأستاذ فهمى هويدى ازاء المستشار المشاوى .

ولست بصدد الدفاع عن المستشار وكتابه ورد التهم التى كلفها له الأستاذ فهمى هويدى جزافا ، ولست بصدد النemy على موقف مشيخة الأزهر من المستشار وناتده . وما يعنينا فى هذا المقال هو الكشف عن خصيصة

كاتبنا يتخلى تماما من الخط الذى التزمه في كتاباته الاولى ويسفر عن موقف « لولوى » « حريائى » . إذ لا يخفى تعاطفه مع الاتجاهات المتطرفة ولكن فى حذر وحيطة أحيانا وفى سفور أحيانا أخرى . وفى ذات الوقت يعمل حساسا لمعطيات العلاقة بين السلطة وبين تلك الجماعات فلا يتورع عن نقد التطرف - فى هودة - محسوبة حسب مقتضى الحال . لكنّه يتجاسر فى نقد الاتجاهات التجديدية التنويرية الى حد اشتهار اسلمة « ديوان الزنادة » و « محاكم التفتيش » من الدبغ بالجهل والتجريح الشخصى الى الاتهام بالبرقعة والعمالة . وهى تهم يخر بها الخطباء الدينى السلقى حين تعجزه الحجة فى المواجهة فلا يملك الا الدبغ والاتهام .

وظاهرة فهمى هويدى تفهم ضمن ظاهرة الردة والنقص الايديولوجى التى استشرت فى مصر خصوصا من ناحية ، وظاهرة « تطفل » الصحفيين على ميدان التراث الاسلامى ركوبا للوجة أو مهالة للسلطة أو طمعا فى الرزاء السريع من ناحية ثانية .

ولذا شخصنا هذه الظاهرة وعالجاتها فى دراسات مستفيضة فيما يتعلق بالكتائب والمفكرين ، ولم يدرب بخافنا ان نبرر مكاننا « لفقهاء الصحافة » الأجبد . وهذا راجع بطبيعة الحال الى أن الكتابة فى التراث العربى الاسلامى الشكالية كبرى تقتضى الانعام المعرفى والاحاطة بالواقع المعانى التاريخى الطويل والتسلح المنهجى بكافة المناهج والآليات التاريخية والاجتماعية والالسنفية والتنويرية والسيمولوجية وما شاكل ذلك . وهو أمر يصعد ما يكون عن طموحات وتدرات

واحدة في « خطاب » الأستاذ نهى هويدى الحافل بالمعارف ، أحسب أنها وحدها قادرة على هدم هذا الخطاب من أساسه .

تلك الخصيصة هي التعميل والاستناد الى « التراكمات المعرفية السلفية التقليدية كعميد للحكم والإدانة لكل ما هو « تجديدي » « تويرى » يستند الى « التاريخية » و « الحقيقة العلمية » والمنطق العتلى .

وأود أن أتبه الى أن « المعرفة السلفية » في التحليل الأخير لم تكتسب ثروتها الكاملة فيها فخص به من « معاذير » و « اكراهات » إلا من خلال ما عاشه العالم الإسلامى من تاريخ جلم على صدره « كابوسى » الحكومات الليبرالية وشرابنة العسكر . وأشير أيضا الى أن هذه « المعرفة » استندت وتغلفت بتقديس زائف لجبل الصحابة والتابعين الذين لم يجر بخادمهم أن حصاء «اجتهادانهم» - رغم تنوعها وتباينها واختلافاتها - سيكتسب بصددهم مكانة تجعله « فسوق التاريخ » لقد صيغت هذه المعارف من خلال صراع دنيوى لعبت فيه أهواء « العباد » ومصالحهم ونهلمهم الدور الاساسى في صياغة ما صيغ . كما نشير الى أن « المعرفة السلفية » ليست نسقا منظما وكلا متكايلا متجانسا يحتكر معارف الاسلام كعقيدة وشريعة ، بل ربما لا أبلغ في القول بأن « معارف قوى المعارضة - من شيعية ومرجئة وخوارج ومعتزلة .. الخ - تنطوى وتعبّر عن الكثير من المبادئ والرؤى التى تنطوى عليها روح الاسلام وجوهره » .

ناهيك عن الاخطاء والايضار التى غلفت بعض « أثار الإسلامى » نتيجة ما جره

الصراع على الإمامة من وضع وانتحال حتى لو تعلق الامر بتأويل القرآن ووضع الاحاديث النبوية . هذا بالإضافة الى اخطاء الذاكرة أمام الكم المتراكم من المعارف قبل ان تصنف وتدوّن . أما عن مزالق وسلبات « عصر التنوين » فحدث عنها ولا حرج .

وكان ما كان من رحلة التراث السنى خصوصا حين نظره الاثسمى ودعجه الغزالي وغول على احبائه ابن تيمية وابن القيم وابن المصلا . . وكان ما كان من حذف وإضافة وتصحيف وتحريف وتزييف خلال عصور الانحطاط التى كرستها حكومات « الطففة العسكرية » .

التراث المسكوت عنه

ان مفكرا مرموقا مثل مهدي أركون كان منصفاً حين نبه الى ضرورة الاهتمام «بالتراث المسكوت عنه » ، كذا التراث غير المكتوب لتكتمل الصورة الحقيقية للتراث العربى الاسلامى .

وهسبى أن أشير الى بعض الحقائق في هذا الصدد على سبيل التمثيل :

(١) ما هى درجة الصدق في التراث النبوى المسخوذ عن مهدي بن اسحق والذى نهل منه كل السلفين والى الان ، وقد اتهمه الإمام مالك بالوضع والكذب والانتحال ؟ (عن تحليل خطاب ابن اسحق راجع دراسة مهدي أركون « تاريخية الفكر الإسلامى ») .

(٢) ما هى حقيقة التشكيك في منهج البخارى قديما وحديثا وهو أحد الستة الصحاح في جمع الاحاديث النبوية ؟

على أن الله تعالى يرى في الآخرة ؟ فقلت :
بلى يا رسول الله فإنها هي شبه . فقال
لى : تأملها وانظر فيها نظرا مستوفيا
فليست بشبه بل هي أدلة . وغلب على
(ص) . فلما انتهت فزعت فزعا شديدا
وأخذت أتأمل ما قاله (ص) فوجدت الأمر
كما قال فقويت أدلة الإثبات في قلبي وقصصه
أدلة القى » .

ان المتأمل لهذا النص يمكنه بحسب أساسه
أنواهى من مجرد استخدام الرسول (ص)
مفردات والفاظ لم يكن يستعملها في حياته
لأنها تنمى الى زمن لاحق شهد ظهور علم
الكلام .

كما أن تأسيس البناء المنطقي لعلم الأصول
الدين « عند السنة لا يستند الى الحجج
والبراهين الدالة والمنطقية فيستفيض عنها
بلغة « الإكراه » والقرص القسرى عن
طريق التمسح بأماثيل الرسول (ص) .

ان توظيف « المجلدولوجيا » وأصناف
« المقدسة » الزائفة الموضوعية في الخطاب
السلفي آفة تواصت ليشهرها البعض
سيفا مسلطا على رقاب « المجتهدين »
اليوم باعتبار أنها « فقه الصحابة »

(٨) أسوق نصا آخر يمد شهادة على
عجز هذا الخطاب على الترفع من كسوف
المغزالي نفسه من كجأ صائمه . وهى
شهادة أيضا على ما أسفرت عنه تلك
« المصارف السلفية » من اختلاف بين
أصولها إلى حد الكثير . يقول المغزالي
في كتابه « فيصل التفرقة بين الإسلام
والزندقة » ما نصه : « .. أعلم ان الذى

لقد ذكر أحمد أمين في «ضحى الإسلام»
ان اثنين من هؤلاء الصحاح أئمة لم يتفقا
حول درجة الصدق في حديث واحد .

(٩) ما نسيه تائب الصراويليات في عدد
من التفسيرات الأولى للقرآن الكريم ؟ وإلى
أى حد يمكن اعتماد هذه التفسير ؟ .

(١٠) وإذا عدنا الى التاريخ ، فبمقابل
لمبدأ اختلفت « اجتهادات » كبار الصحابة
في صدر الإسلام حول موضوع الإمامة ؟ ومن
المسؤول عن « الفتنة الكبرى » التى أزهدت
خلالها الأرواح وفاضت الدماء وتبادل إبانها
الصحابة « السساب والشتائم والضرب
بالمقارع ونمال السيوف »

(راجع المسعودى : مروج الذهب ج٢ ص
٢٠٥) .

(١١) لماذا اختلف الفقهاء الاربعة في
تقرير الاحكام حتى في اصفر الامور ؟
ولماذا قصر اهل السنة الإمامة على قريش؟

(١٢) ما هو تأثير الصراع بين الامويين
والعباسيين على طبيعة المصارف من حيث
المصدق والكذب ؟

(١٣) الى أى مدى يمكن الاعتماد على
نظرة الأشعرى للمذهب اهل السنة وهو الذى
أسسه انطلاقا من أحلام « نسبة » ؟

« قال الشيخ أبو الحسن رضى الله عنه :
كان الداعى الى رجوعى عن الاعتزال .. انى
رايت رسول الله (ص) في منامى فقال لى :
ما الذى يمتنع من القول بالحديث ؟ قلت
له : أدلة المعتزل منعتنى فتأملت الاخبار .
فقال لى : وما قامت أدلة المعتزل عندك

ذكرناه مع ظهوره تحت غور بل تحته كل الغور . لأن كل فرقة تكفر مخالفتها وتنسبه الى تكذيب الرسول (ص) . فالصليبي يكفر الأشعري .. والأشعري يكفر المعتزلي ... والمعتزلي يكفر الأشعري » .

إن آفة « التكفير » سلاح استخففته الفرق ضد بعضها البعض ؟ فإن يكفر السنة الشيعة فهو محضل أما أن يكفر السنة أنفسهم فهو الذي تركز عليه من أجل إثبات خطأ « الذرائعية » التي يستند اليها السلفيون المحدثون .

اضطرت اضطرابا لسوق هذه الأمثلة لا من أجل التشكيك بل بهدف البرهنة على خطأ الجزم بأن « السلف كان صالحا » على طول الخط وأن التدليس المصطنع الذي يضفيه السلفيون الجدد على رصيدهم المعرفي ويستندون إليه معيارا لتقييم اجتهادات المجتهدين اعتساف غير مقبول .

وبالثل ليس كل المجتهدين « أهل بدع وإسالة » ومن حقهم مراجعة التراث في ضوء الانجازات العلمية المعاصرة . وأزعم أن التقدماء تقدموا بما قدموا تاسيسا على معارف مبسورهم وأن توظيف معارفنا

في إعادة قراءة ودراسة التراث اثره لهذا التراث أولا والخيرا . بل اعتقد أن المجتهدين المحدثين قد تجاوزوا أسلافهم إذ لا يخفى أن هؤلاء الأسلاف اختلفوا حتى في « أصول الدين » وهي مسألة تم تجاوزها بالنسبة للمحدثين فقضايا « الذات والصفات وما شابه » لم تعد مثارة . والخلاف والاختلاف في « الفقه والتشريع » لا يستاهل رميا بالتكفير والزندقة . وقضية « الحكم » في الاسلام ضمن علم « الفروع » ولم يعبل التعمد بصدها الى « نظام » بعينه ، وتاريخ النظم الاسلامية على الصعيد العياني التاريخي تاريخ « تنويع وقوانين » لا تاريخ « جوع وتجناس » . وطرح الموضوع انيا لا يلزمنا بإعادة اجترار الماضي أو إعادة « انتاجه » ، والوصول الى صيغة بعينها تكفل تحقيق مبادئ الاسلام في الشورى والتكافل الاقتصادي والعدل الاجتماعي والاستشارة الفكرية لا نعود الى الاسلام بقدر ما يسود اليه « تفهيم الصحافة » الذين يطمحون الى استرجاع الماضي لإلباسه الحاضر والمستقبل . وهذا يقودنا الى مناقشة أطروحات الأستاذ المستشار المشماوى في كتابه « الاسلام السياسي » ، كذا مناقشة نقد هذه الأطروحات كما تقدمه الأستاذ فهمي هويدي . وهو ما نعد به في مقال آخر .

زمن آل زهران

حسنى عبد الرحيم

فيلم آخر عن الموضوع الأكثر رواجا في مجالات النقد الاجتماعى المنتشر في الفترة الأخيرة والذي يحد دائما في المسافى منطقة آمنة لممارسة الشجاعة التآنية التى هى في حقيقة الامر قد لكل شجاعة حقّة .

تبدأ حكاية الفيلم بالمالدين من حرب أكتوبر ليجدوا المجتمع وآد « انتفع » وان النصر الذى أحرزوه قد سقط فى حجر غيرهم . يعود « وفيل » الى منزله بالحرانية من الجبهة ليجد « حاتم زهران » و « هالة عزمى » فى سيارة شيفرولية تصمدح منها موسيقى الديسكو . وفيل هو صديق الشهيد « يحيى زهران » وعضو فى شلة من الحائمين الذين يطرحون الى بناء منازل جبيلة للتسعب « كبيت الحرانية » ويؤيدون التصنيع الثقيل ، وعنفا انت هزيمة ١٩٦٧ ذهبوا الى الجيش قبل مواعدهم لكى يزيلوا آثار العدوان ، بينما حرب « حاتم » من التجنيد وذهب الى أمريكا لكى يحصل على مكثرواه فى الاقتصاد يعود بعدها لكى يمارس البرئيس . و « هالة » هى ابنة مسؤول كبير سابق ورجل أعمال حالى ، كانت متزوجة من أحد أممستقاء « يحيى زهران » ، ولم تستطع صبرا مع

وبداية نحن نحى الاتجاه المحمود لادى صدد من السينمائيين الجدد لصناعة افلام تعالج قضايانا الاجتماعية والسياسية ونضعهم فى مكانة خاصة بعيدا عن صائغى افلام التسلية الرخيصة . لكن يبقى لسذينا موقف ثابت من اتجاه النقد . مع من ؟ ضد من ؟ ومن المستوى الفنى لهذا الانتاج .

وبدءا من « المنبون » حتى « ضربة معلم » تسالول كثير من الافلام موضوع « الانفصاح الاقتصادى » بسطحية وفجاجة . اقرا انى المخرج الجديد « محمد النجار » لكى يلقى بدلوه ولا يروى السائلة !!

الفيلم من انتاج « نور الشريف » الذى لعب دور « حاتم زهران » و « يحيى زهران » ، ويضم نخبة من الممثلين المتمكنين (صلاح السعدنى ومحمد السبع ويوسى ومشمسة اسماعيل) .

لا يسمح بإدراك الحقائق . كيف يفهم مؤلف الفيلم استمرار « يحيى زهران » وفناء « حاتم » ؟! الاستمرار في صورة بيولوجية في صورة « يحيى الإين » .. الذى كما يتول الحوار « حايكبر ويأخذ حقه » الذى هو الملكية العائلية والتقاليد المحافظة والإسلام المأجزة .

النموذج التقدمى الذى يقمه الفيلم هو « وفاق » الذى يحب الفلاحين الذين يؤجرون أرضه لكنه يشترك في شركة « زهرانكو » ، ويترك حاتم يطردهم من الأرض . ومع مثاليته ووفائه لذكرى صديقه الشهيد يستطيع أن يحب « مروة » التى لا تحب سوى الصعود ، ويتركها لتستخدمه لنفس حاتم في السيطرة على الشركة . مثالية زائفة وثورية محسنة واحلام بقالين !!

فاطمة طيبة نموذج صارخ جدا للشعب (بالمقابلة : طيبة) طيبة وغلبانة تستحفظ استمرار الشهيد بالتزاوج معه .. الموسوز الجنسية مرة أخرى ، البلد « أنلى » تنظر « الفكر » الذى ينجب منها « الأمل » بينما فاطمة تنظر اكتمال هذا الأمل في « رهبها » وهى تدرس لتلاميذ المدرسة الإلزامية « التربية الدينية » وليس الجغرافيا أو التاريخ أو الحساب ! الشعارات هامة وذات معنى لمحاولة المؤلف إيهام أزواج عام في المجتمع ،

لا يخفى على أحد أن « عائلة زهران » هى رمز صارخ ويمتثل للبطانة الوسطى التى تنازعها المشاريع من التصنيع الثقيل حتى صناعة المطور ثم توظيف الأموال ، وقادت المجتمع من كارثة الى كارثة حتى أصبح على

فقره ومثاليته ، فكرته وأجهضت جنينا منه وذهبت الى أمريكا لتعالج نفسيا وتصبح هناك عشيقته لحاتم زهران ، وتعود معه لتصبح زوجته ضمن صفقة عندها مع والدها لإقامة مشروع مشترك .

« مروة » صديقة لهالة ، ومن أسرة فقيرة أصرت على تعليمها في المدارس الأجنبية حتى تفوقت وأصبحت معيدة بالجامعة ، لكن طموحها للصعود يضعها في طريق « حاتم » الذى يقننها بتوك الجامعة لكي تعمل مديرة لأعماله . « شركة مساهمة مصرية » ليستحضرت التجميل يديرها حاتم ويساهم فيها الدكتور زهران الأب بمصهرته ومكتبه ، و « وفاق » بارضة ، و « مزمى ييه » برأسهالة وعلائاته ..

المعدة التى تدور حولها دراما الفيلم هى معز حاتم من الأنجاب وقدره « يحيى الشهيد » على أنجاب طفل من فاطمة طيبة مدرسة الانزامى بمدرسة يهر البقر الابتدائية .

حاتم (قابيل) ويحيى (هابيل) ولا يقتل قابيل هابيل كما في الأسطورة بل يموت يحيى على يد العدو الإسرائيلي ، بينما يتولى حاتم تدمير أحلامه في التصنيع الثقيل انتقاما منه لأنه يكرهه ويحسده بسبب تفضيل والدهم لأخيه المثالى والمتفوق .

هل يمكن فهم التغيرات الاجتماعية الكبيرة التى تفوضها طبقات وفئات اجتماعية في ضوء أسطورة الصراع بين الخير والشر ، بين الطبيب والشرير ؟! نعتقد أن هذا تبسيط مخل

شفا الافلاس الكامل . والشعب في القيام هو « موضوع » لمباشرة فاعلية هذه الطبقة سواء السياسية أو الاقتصادية وحتى الجنسية ! . فقد يجوز هذا على الماضي باعتباره وضعا مقلويا لكن أن يتصور « المؤلف » أن المستأهل أيضا سيحكمه « يضى زهران الابن » الذى سياخذ حقه وربما يحق الغلبة بالمرّة !! هل تستطيع السيادة الاجتماعية لهذه الطبقة أن تستمر عبر المرور مرة أخرى « ببطهر » الشعب ؟ شك كثيرا في ذلك لان التاريخ لا يكرر نفسه مرتين وإذا حدث فالأولى تكون على هيئة مأساة والثانية تكون على هيئة ملهاة .. وإذا حدث هذا التجديد فإن يكون طفلا جيلا من نبت الشعب ولكن سيكون مسافا مشوها .. سلفيا سيحطم كل شيء على رؤوسنا وليس على رؤوس الأعداء . في الوقت الذى يندم فيه الفيلم نقدا للماضى ويشير بأصبع الاتهام الى أمريكا والطريقة الأمريكية في الحياة ، فإنه بالنسبة للمستقبل يضعنا داخل نطاق العجز المرتبط بهذه العائلة من الوجهة الأخرى فإن المعالجة الدرامية لخطيئة ومبسطة وقد تصلح لخطاب سنياسه أو أخلاقي ضد هذه المرحلة ، ولهذا

انت الشخصيات وحيدة الجانب ومجرد (أنماط) شديدة التخطيط لأفكار وخيارات اجتماعية تصارع على الشاشة صراعا ميتا وباردا . والممثلون رغم خبرتهم لا يقدمون شيئا ، فالأدوار التى لعبوها سطحية ولا تحتاج الى موهبة خاصة . الإبداع التميز في الفيلم هو تصوير « طارق التلمساني » ، وكذلك المقدمة المبتكرة للقيلم .

المتخيلات الموسيقية التى استخدمت كموسيقى تصويرية يمكن استخدامها في أى نىء ولا تخدم غرضا خاصا ..

نصيحة أخيرة للمخرجين والمنتجين الذين يحاولون بيع موضوعات الفناد الاجتماعى « الهاتف » من خلال توليفة تجمع التشويق والكثش والجنس وهلم جرا ، حتى يتلادوا مع ما يتصورون أنها مطالب السوق ، وينجرفوا لنفس مقاييس السينما الفجارية .. نقول لهم : احذروا هذه التوليفة لأنها تزيد من أزمة السينما الفكرية ولا تساعد على إنتاج سينما جديدة تساهم في بناء مجتمع جديد .

رسالة في الصبابة والوجد

د. سيد البحراوى



برسلته في الصبابة والوجد ، يعود إلينا جمال الفيطنى من رحلة طويلة في التاريخ والتصوف ، بدت وكأنها رحلة لا عودة منها . ولكنه حينما عاد لم يعد مثلما بدأ الرحيل ، فآثار التاريخ (والجغرافيا) والرؤية الصوفية قد تركت فيه بصمات واضحة وقوية ، يبدو أنها قد أصبحت جزءاً من خصوصيته الفنية المميزة . الزاوية الجديدة كشفت واضح لذلك أن كيف يستطيع المفصم أن يتخلّى عن السعى إلى الوحدة الصوفية ، وإلى المآثور أن يتخلّى من سعيه لإيجاد جذوره الجديدة في التاريخ ؟

هذه الصبابة . وهذا الوجد مستخدمين في سياق عقل الأثنى كما هو متعارف عليه ، أم صبابة للماضى ووجد لآته لن يعود ؟

تبدو الرواية ، التى كتبت في شكل رسالة إلى صديق هميم ، خالية من الأحداث الخارجية ، بحيث يمكننا تلخيص هذه الأحداث في جملة واحدة أو جملتين : أخصائى آثار معمارية يرحل إلى الاتحاد السوفيتى ليشترك في ندوة حول هذا الموضوع ، فيلتقى بعثة مرافقة للوند ، فيتق في غرامها ، ويأخذ في سبك خطته للوصول إليها ، ويصل بقدر من

في روايته الجديدة « رسالة في الصبابة والوجد » يعود جمال الفيطنى إلى الحاضر ، ولكنه ليس حاضراً نحن هنا ، وإنما حاضره (أو حاضر الراوى) في بلاد بعيدة . ورغم انطلاقته من الحاضر الذى تدور فيه مجمل الأحداث الأساسية للرواية ، (أن صبح القول بأن فيها أحداثاً) ، إلا أنه يبدو أحياناً مجرد متكلاً لاستدعاء الماضى ، ماضى الراوى وماغى حضارته وماغى البلاد المرتحل إليها (الاتحاد السوفيتى في جنوبيه) وماغى حضارة المحبوبة مثيرة الصبابة والوجد ، بحيث يجوز لنا أن نسأل ، عما إذا كانت

فى قلب ذلك . لو قلنا ، والآن ، ربما انتهى
حوى ، وربما وضع الحد لاستمرار اقترابها
منى . لم اتصد الوصول الى المحط
الآخر ... » .

وعلى هذا النحو ، ورغم الاسلوب الذى
تد تدنو منطقية لهذا الفعل (او الملائم)
الآخر مثل قصر المدة والحرص على الا يبدو
الهدف الوهيد من السعى اليها هو
الجنس .. الخ ، رغم ذلك اقول ان هذا
الفعل يمثل مفارقة واضحة مع منطق الحياة
او مع المنطق المعتاد ، وهى مفارقة تكشف
وتؤكد مما يجعل الفلسفة التى ترامت اطرافها
غير فصول الرواية المختلفة ، والذى يمكن
ان تقرب الى حد كبير من فلسفة ابل ذلك فى
قوله :

حيثى فى لحظة الظلام ،

لحظة القهوج العلية .

تصبح بين ساعدي جنة رطبة

او قوله :

كل شيء يرمى فى لحظة الظاه

وهى فلسفة يمكن ان تمتد الى عدد كبير
من كتب النسيان ، وتكشف عن جذور
عميقة فى تكوينهم الميكولوجى والايولوجى
معاً . « لم اتصد الوصول الى المحط
الآخر ... ربما انتهى حوى .. لم اكن اسعى
الى اتحاد عابر ... » كل هذه العبارات
ذات دلالة بالغة على هذه الابداعات التكوينية
ارؤية جمال الفيلسوفى .. لا يريد الوصول
الى المحط الاخر ! ولم يريد ان ينتهى حوى ،
ولم يكن يسعى الى اتحاد عابر بل الى اتحاد
لدى ، روحى لا تدنسه الاجساد . ليس

الكمائة والاحباطات ، وهين يصل اليها بعد
عند حدود معينة لا يريد ان يتجاوزها بئى
اسيراً فى تبعدها .

وعلى هذا النحو من التلخيص الملل
تبدو أحداث الرواية عادية لا جديد فيها ،
وهذا فى حد ذاته لم يعد عيباً ، بل هو منزلة
او خصوصية للرواية الجديدة التى يعتبر
جمال الفيلسوفى واحداً من روادها فى مصر
والعالم العربى .
رواية تقل فيها الأحداث الخارجية ،
ويقع التركيز الاساسى على الدخلى
ومخيلاته واساطيره الخاصة ، وان
شكلت دائماً على صلة هامة بالفسارح
باعتباره - على الاقل - صلة واضحة لهذه
التعقيدات والاساطير .

ومع ذلك ، فان الأحداث التى اوجزتها
بإخلال ليست عادية تماماً ، فلك ان الحدث
الآخر فيها ، والذى يمكن اعتباره ذروة
حقيقية - حتى بالمعنى التقليدى - للرواية ،
ليس حدثاً مادياً او منطقياً كما يتوقع لقصة
هبة يتاح لطرفها ان يلتقى فى خلوة وعلى
شسوق . يقول الراوى ص ٢١٥ « لم
تدنى ، وانما اباحت لى كوكها الدرى ، حتى
اننى جست ببدى خلال الاكم والروابى ، ولا
ينقص الاثر الا دفعة يسيرة متوقفة على .
ولم ااكم ، لم افصل ، مع انى الطلعب
وهى المطلوب ! سنقول : ولهم الاحكام ؟ فم
التعاسى . هنا اقول لك ، افهمنى ، وادرك
ما عندى ، ام اسع الى القهى ، قد يندو
فريباً هذا ، مستسلمنى ، ألم ترفبها ؟ اقول
لك ان مايبب عندى حريق ، ومن امسكت
الغار بليابه ، كيف يهزأ ؟ اكلى بآدم ماأرليت
بقدر ما احببت ، فانصهار كينونتنا ان تسدر
له الدوام . لم اكن اسعى الى اتحاد عابر ،

بقيت إشارة الهيرة ضرورية للاستفادة بمستوى التأليف الأسلوبى الذى تردى إليه — اطرادا لفة جمال الفيطنى ، بحيث تصبح قادرة على ان تحقق واحدة من اهم وظائف العمل الفنى الحقيقى ، ان تأسرنا من الواقع وترفع بنا فوقه ، كى تعود بنا اليه بعد ذلك أكثر وعيا ومهما لتناقضاته ، وهذا لا ينفى توافقا الاضطرارى أحيانا عن الاسترسال فى هذا الأمر بسبب من بعض المشاكل النحوية او تقطيع الفصول بين وصف الآثار (التعليم) ، وسرد الاحداث (القصة) وخاصة فى الجزء الاول من الرواية .

فى هذا تجسيد واضح لتلك الرؤية الصعبة المستنقة ابدا والتي لا تملك ، و لا ترغب فى تحقيق هذا الشوق ؟

ان الاتحاد المقصود هنا ، ليس اتحادا مع الله بالمعنى المصوى المعروف ، وانما هو رغبة فى الاتحاد مع الآخر كمثل ، ومع الماضى كمثل ايضا ، وكلاهما يمثل جانباً من الذات ، الذات المفقودة والتي تسمى لاكتشاف نفسها عبر هذين الديقضين ، اللذين كان واضحا من البداية انها لا يمكن ان يمتلكا .

ان الرواية التى تتواصل مع اسلوب الرسائل الاخوانية ، مؤكدة البعد التراثى فى رؤية الفيطنى ، ومحاولة تقديم القصة والمعرفة (بالمعنى المباشر للمعرفة) ، تحقق تجربة وجدانية هامة سواء للكاتب او للقارئ اعتقد انها تمثل شبيها جديدا فى تطور فن جمال الفيطنى فى كتابة الرواية .

وعلى هذا النحو ، فان رواية الفيطنى الجديدة ، هى رواية فى البحث عن الذات ، عن الهوية ، عن الوجود ، بحث فى كيفية تجاوز أزمة الانسان العربى المعاصر ، مع تقديم عناصر كثيرة من تلك التى تشكل ملامح تلك الازمة عبر فقرات الرواية المختلفة . ولكن هل يودى بنا هذا البحث الى الطريق ؟

الحسان المصيفى

« الحنان المصيفى » هى آخر مجموعات اهدى الشيخ القصصية ، الكاتب الذى يكتب بداب وصبر وحرص على الاتقان والتجديد منذ عشرين من الزمان تقريبا . فى هذه المجموعة الاخيرة التى نحتوى على ثمانى قصص متوسطة الطول ، كتبت جميعها فى عام واحد (١٩٨٠) ، تتضح لاحد الشيخ معالم واضحة ، تدل على الفسوج الذى حققه

الكاتب عبر مسيرته ، بعد أن تخلصت القصة لديه من بعض
النفوآت التي كانت تنوء بها في بعض قصصه السابقة مثل
الزفرة أو التدخل المباشر ، أو الأحكام التقريرية ، لتخلص
لنا القصة هنا ذات بناء متماسك صلب يعطى كامل القصة
دون زيادة أو نقصان .

الطوابع الطبقيّة كما قصة « الزائرة » .
إن الكاتب يتبع بقدر واقع من إجابة
القص سردا ووصفا بحيث نشعر أننا أمام
مشروع زوالى أو أراد له الكاتب أن يتكلم .
ولكن هذا لا يطغى - على كل حال - على
خصوصية اللحظة القصصية وبناء القصة
القصيرة . وهذه الملامح تكتمل على أفضل
وجه في القصص الثلاث الأولى من المجموعة
ونقل نسبيا في القصتين الرابعة والخامسة ،
في الرابعة بسبب التقابل الهاد بين الوليدتين
والعالمين (الزوج والزوجة / والصديق)
والكاركتيرية المبالغ فيها في وصف الزوجين .
وفي الخامسة بسبب هذا الحل السعري الذي
يحاول أن ينهى به القصة . أما القصة السادسة
(غارس) فإنها أقرب إلى اللقطة السارجية
بسبب غياب ملامح الشخصية إلا في النهاية .
وفي السابعة يقلل المهرص على الأسطورة -
كثيرا من أهمية القصة لها في القصة الأخيرة
فإن تصعد المستويات والنهاية - التوجيهية
المباشرة ، اتفقت القصة أهميتها تماما .

وأخيرا فإن قصص هذه المجموعة وخاصة
الثلاث الأولى فيها قد قدمت لنا كتابا ناضجا
ذا طريق متميز في القصة القصيرة ، فبال أن
تتوالى نأزده في السنوات القادمة .

يدور عالم هذه المجموعة ، مثل مجموعات
السابقة حول الحلم الإنساني المشروع بضمين
الحد الأدنى من المعيشة دون ظلم مادي أو
معنوي . ومعظم القصص تدور في الريف حيث
يتنن أحمد الشيخ مما له اتفاقا تاما يصمد
عليه ، ويتقدمه هنا بثرائه الكامل وأسموته
البالغة أيضا ، دون أن يقع في نظرة الرومانسية
المجددة أو الواثنية المجردة المؤسسية . من هذا
العالم يلتقط أحمد الشيخ التفاصيل الصغيرة
في حياة البشر ، ولكنها تتحول حول ما قلت :
رغص الظلم والتأخر أيا كان نوعه . وبهذه
اللمحظات البسيطة الصغيرة يصل الكاتب ، دون
أن يدري إلى ما أسميه بالأساطير الصغيرة التي
تحكم حياتنا ، خيرا أو شرا ، أثول دون أن
يدري لأنه لو كان يدري لما قدم هذه المحاولة
المقصلة لأسطرة الأحداث والشخصيات في قصته
« المحروس الثاني » في هذه المجموعة ، فجاءت
مفتعلة وغير مبررة .

وأزاء هذا العالم الأسيان والمأىء بالمشكلات
يبدو الكاتب شمر متشبع واثما يتسامح في قفنه
وطريقة قصة وحله لهذه المشاكل . ويتم حل
المشكلات في الغالب بنوع من التماطف الإنساني
الهام مع الإنسان المازوم ، وأن كان الكاتب
يحاول في بعض القصص أن يعطيه بعض

لا هبررات الوجود : شعر جورج حنين



بعد توقف طويل تعود مطبوعات « أسوات » للصدور
رباني صدورها هذه المرة لافتا فهي تنشر مجموعة شعرية
مترجمة « لجورج حنين » الشاعر المصري السريالي المرموق ،
قام بالترجمة أنور كامل وبشير السباعي ، مع بعض رسوم
الفنان السريالي أيضا كامل القليوبي ، كما كتب بشير
السباعي مقدمة موجزة عن حياة الشاعر ومبادئه الأساسية
وحركته في إطار الجماعات السريالية في مصر وباريس .

منظورات

لم لا نصادف على قطرة تنتصب فجأة جن
كلرتين امرأة ذات عينين خفاقتين تخبرانك
باسمها فيبدو أجمل من شفا هاوية مكسوة
مفلاات سوداء ؟

لم لا نجسم على مسرح الاتق المظفر دأبها
ضجعات جبة لشعور متعدد الالوان ؟

لم لا نهيم منحدرات الجبال بمخلوقات
راديومية لجنس تتحد بالمناسظر الطبيعية
وتشعلها عند كل عنقا وتبقى وحدها في
الق مدوخ ؟

لم لا ننقد بفرية واحدة حشيد المرايا
المرشوقة على فراش الارض ؟

لم لا نجعل الحياة أهلا للسكنى ؟

لم لا نهرب من المقاعد المسالفة والمصائر
المعيشة بما يكفى ؟

لم لا نتجنب جنون الطرق الملعونة ونختنى
في الليل الأكثر قهوضا هاملين بأقصى سرعة
جثة لجهولة مرق أوصالها حلم يحتدم دون
خطر من نقطة ؟

أما محمود الهندي فقد اتقن بالفعل اخراج

الغلاف والديوان اخراجا ينبغي امتداحه . وفي
الحقيقة لا ينقص هذا المطبوع سوى نشر
المقالات الاصلية في مقابل الترجمة . وليس
هذا نأ في الترجمة ، فهي جميلة ، وإنما
من أجل استكمال الوثيقة الهامة ولتحقيق
أقصى قدر من اللغة لقارئ الديوان ، الذي
هو — بالضرورة — موجه للصقوة من
المتقنين .

أما الشعر نفسه فهو ثماني قصائد أغلها
أقرب الى قصيدة النثر تبذل مذهب جورج حنين
غير تمليل من حيث التردد الكامل على كافة
القيم (البرجوازية !) والرغبة في تحقيق
الحرية المطلقة العميقة ، وهي عناصر تتشكل
— في القصيدة — عبر تداخل المعاليم والرموز
والفوضى وراء الجزئيات والظواهر لاندراك
هذه الحرية الكاملة . وربما كانت قصيدته الى
اندريه بريتون « منظورات » أفضل تمليل
لتجربته .

الدمعة الى منابت الانهار

عن مطبوعات « المرافى » بطنطا صدر هذا الديوان الجديد المتميز . وقبل ان نحاول التعريف به نود ان نحيى هذه السلسلة وغيرها من السلاسل الفقيرة التى تصدر فى مختلف الاقاليم محاولة ان نسد جانباً من أزمة النشر الحادة التى تزداد معالمها يوماً بعد يوم ، وبمنهج دعوى ودمعة على الذات ، وان كانت قصور الثقافة تساهم فى تمويلها ، الا انه — فيما هو واضح — تمويل محدود ويحتاج الى المزيد ، خاصة وان بعض ما يصدر عنها يرقى الى مصاف الانتاج المراقى الذى يجب الاهتمام الشديد به ، كما هو الحال مع الديوان الحالى .

بمعنى أدق باقتفال الدائرة النظمية الصغرى ، مع وضوح منطق البناء العام للقصيدة . فى المقابل نجد فى قصيدتى « السفر الى منابت الانهار » و « الغائب والشاهد » محاولة جادة نحو تنمية الحوار والبناء الدرامى فى القصيدة وأن كادت الخيوط الاساسية نفلت منه فى القصيدة الثانية ، وفى القصائد الخمس الاولى من الديوان ملامح مشتركة نجعلها مع القصائد الاخرى ، ولكنها تترب أكثر من القصيدة الاولى (المهر) التى تتمتع بميزات خاصة تفرد لها نمطاً مستقلاً سواء فى البناء أو التصوير ربما ننوqف عنده ورقة خاصة .

ورغم هذا التجريب والتنوع فى البناء والتشكيل ، يستطيع القارئ أن يجد ملامح مشتركة تخص هذا الشاعر وتجعل له مذاقاً منفرداً متميزاً ، وينبع هذا المذاق الخاص من خصوصية التجربة . فنحن هنا ازاء تجربة غاية فى البساطة والعمادية بل والطقانية .

محمد فريد أبو سعده شاعر يكاد يلحق بجيل الستينات ، غير انه كان قليل الادراك لوجهته ، قليل الاهتمام بالنشر والمتابعة ، وأخيراً صدرت له هذه المجموعة التى تتضمن معظم انتاجه خلال أكثر من عشرين من الزمان (؟) وهو لا يزيد عن أربع عشرة قصيدة . ولكنها — على كل حال — قادرة على إثبات ما لهذا الشاعر من تميز وخصوصية .

ان الملمح البارز بوضوح لقارئ هذه المجموعة هو ان الشاعر لا يستقر على حال أو شكل وإنما هو دائم التجريب والتنقل من شكل الى شكل ، فنجد كل قصيدتين أو ثلاثاً تتوجه نحو منهج يعينه فى اللغة أو فى الصورة أو فى البناء أو حتى فى الإيقاع . ويمكننا ان نجد ثلاثة مناهج — على الأقل — متفاوتة فى هذه التوجهات المختلفة . مثال ذلك القصائد الأربع الاخيرة التى تتميز بأحكام بنائى ناتج عن اللعب بالقافية أو

وهذا أحد جواهر الشعر ، أن تتحول
الحضات المادية ، ولكن الحبيبية ، في حياة
الإنسان ، إلى تشكيل جميل يكشف فيها
عن الفذ والعبقرى في مشاعر الإنسان
واحباطاته وأحلامه .

ولا يجوز هنا القول بثنائية الخاص
والعام في هذه التجربة — الاحلام — لأن
التوحد بينها يصل إلى درجة قصوى مشيراً
إلى نوع من العلاقة الصوفية مع المصالح
(النور — الشمس — الإحصنة — الورد —
النفخة — الخيول) ، أنها تكاد تكون علاقة
وجد صوفي من ناحية ، ووحدة وجود من
ناحية أخرى ، غير أن هذه العلاقة مع العام
تبدو في المظاهر — في المفردات المتتابعة لهذا
العام — وكأنها علاقة مع العالم الطبيعي
فحسب ، ولكن عمق القصائد ، وغالباً ما
يتبدى أساساً في نهايتها يكشف عن التوحد
الكبير بين الشاعر والآخرين ، البشر ،
الذين يعلم لهم دائماً ودون انقطاع —
بالثورة (راجع على سبيل المثال قصائد :
السفر إلى منابت الأنهار ، المصاليك ،
الشمس ترتجل الاعناق ، وغيرها) وعلى
سبيل المثال يقول في آخر المصاليك :

قل لي إلى أين
من أين تخرج يا وطن الفقراء
— إلى غابة القتل
مبتلاً بالجهنم : النبوة أمضى
وبالطاقة : الورد
حملني الفقراء مفاتيح وقنى
وخارطة المدن المقبلة
— فهل أنت يقضى
فإن كنت نائمة فدعيني أهلك
أسفلت هذى البلاد طلاء
على قشرة القبلة

إن هذه العلاقة مع الوطن — الثورة
الكامنة تكاد تصبح لا علامة من شدة
الاندماج بحيث لا نقول إن الوطن في الورد
من الكلمات بل إنه في القرابين النقية .
غير أن هذا التداخل ينصل في بعض
القصائد المتأخرة حتى ينصل في آخر قصيدة
إلى نوع آخر من العلاقة — أظنه نتاجاً
للأحباط العام وللسفر الطويل . لكنه
— على كل حال — أحباط يخص الذات
ولا يخص الموضوع أو العام . وهنا يحدث
الانفصال بين الخاص والعام — الثورة .
يقول في نهاية « وشم الورد والحصان » :

فتضحك ،

قلت : لماذا تروغين كالماء منى

فقلت : هو النيل يعرف ، قلت أعطني
أيها الرب قدرتك الآن على أن أجريه كالأسير
إلى غرفة ليروح

نقال :

أنا الجوع أرحل في الزلزلة
وأدخل في المدن الساقطة
أقوضها في الزمان الجبيل ،
وتقتلى المدن المتبلدة .

✽

من الطبيعي أن تقوم هذه العلاقة الشعرية
الاندماجية على نمط خاص من التصوير
المجازي ، تزداد المسافة فيه بين عناصر
الصورة ، مما يعطى دوراً أكبر للخيال ،
خيال المبدع وخيال القارئ ، ومع ذلك نظل
هذه الصورة البينة . انظر مثلاً قوله :

أيها الصمت المعبأ بالقبابة (ص ٣٦)
أو قوله : صاغت الأسماك لي
من قشرها القضي خفا (ص ٣٧)
وتصل هذه الصورة إلى قمة ألقها مع
قمة غرابتها في أول قصيدة من الديوان ،

وفي مثل هذه القصائد كان الشاعر يبحث عن تجويد للقصيدة المدورة ولكنه تراجع عن هذا المنهج بعد ذلك ليهتم بالتوافي والاسطر ، ولكن نظل تقسيماته جميلة نظرا لقدرته على تحقيق التوافق بين طول السطر (الذي ما زال التدوير يتدخل لإطالته) وبين دور القافية كضابط له ومانع من الانسيال ، بحيث يشكل كل ذلك مع تفعيلاته الصاقية (فاعان - فاعلان - متفاعان - متفاعان) ايقاعا عذبا ورقيقا شديد التوافق مع طبيعة التجربة البسيطة والجميلة التي نرجو أن يستطيع الشاعر أن يزيدها عمقا وبساطة وجمالا في دواوينه التالية .

بحيث يحزن الإنسان كثيرا أن هذا الشاعر أفلت من يديه كنزا ذهبيا ، إذ تنكر لهذا المصدر الهام لخياله وتصويره ، أقصد المصدر الشعبي الذي كان يصوغه بتدبر من الخلقانية والإحكام النادرين . يقول مثلا في قصيدة « النهر » :

(طاب لنا أن نجرى فوق القنطرة ونلث كحصانين ونسقط في البرسيم الطازج والنعناع . افتح مرتبكا صدريك الحبراء وأخرج نهديك ... صغيرين ومبغوتين وشعرك مطروح فوق يدى حرام صوفى في لون بييد مخنوم) .

الولد الشايب : ديوان جديد لشاعر حقيقي

(الولد الشايب) ديوان من اشعار المصيرية صدر اخيرا للشاعر مهرو حسنى ، وهو شاعر يكتب من فترة مبكرة إذ تعود أقدم قصائد الديوان الى (١٩٧٣ ؟) ، ولكن اعلينا كتب في السنوات الخمس الاخيرة . ويستطيع الانسان ان يسلّم بسهولة قاده للشاعر مع قراءة القصائد الاولى من الديوان ، لباذله في « قطار نسايش » على رأى فؤاد حداد متجولا . بين العناصر المكونة للحياة الطبيعية كانت او بشرية ، كاشفا عن أوجه جمالها وأوجه قبحها ، وكاشفا - في المقام الاول - عن جوانب تناقضاتها للنفسة بضابطة خفيفة هي الامتار الفاصل بين الرؤية الشعرية والمتصور الفكرى ، او بين الشاعر والانسان العادى .

ويستطيع القارئ أن يلاحظ مع تراءة الديوان مسحة واضحة من المنهج الجاهلي في الكتابة ، خفة الظل وجمع المتناقضات في ثوب براق ومتآلف ، والشاعر نفسه يعترف باستألية صلاح جاهين فيهدى اليه الديوان ويكتب عنه قصيدة جميلة ودالة (ادوية وشوق وورق جرائن) ، ولكنه ايضا يكتب قصيدة الى فؤاد حداد ، كما يهديه فؤاد حداد قصيدة نشرت على غلاف الديوان . وهذا يؤكد ميزة هامة لدى الشاعر هي تواصله الكامل مع تراث المصيرية المصرية . ليس فقط جياه الاول (حداد وجاهين) وإنما الجييل الذى تلاهم (الابنودى في البناء وربما سيد حجاب بصفة خاصة في الاهتمام باللغة

منهم لأنه يترك عناصر الفعل في ظل الموات
أحيانا . ولعل تصديقه « الولد المشاييب »
مثال واضح على ذلك . يقول :

أنا كنت ياما كنت

كنت ولد

ولد جدد لكن ماهوش قشاشي

شاييب بذيت دلوقتي ومهك

ويادوب شايفكو طشاشي

ويادوب كمان شايف بقلبي هناك

نايبة على الترابيزة بنت بنوت

وبرغم اني ضعيف وخطوه واموت

نطيت على الترابيزة ماقولش واد

قشيت قلوب الكل

وخطفت منها معاد !

يبقى التميز الآخر والهام لدى هذا الشاعر
وهو تمايله مع اللغة الفالسة هنا عامية حقا
تنطلق من اهراساس عامي حقيقي
وليس من « أفكار فصحى تكتب بالعامية »
كما قال صلاح جاهين في مدحجه لاعماله
الكاملة . الشاعر هنا يدرك العالم ، واللفظ
تشكل هذا الإدراك ، ادراك البشر الذين
يتكلمون بالعامية فعلا ، وان كان ينهى الى
فئة مرفهة نسبيا من البشر كما هو واضح في
الديوان . هذا الإدراك حين يتشكل لفظة
لا يعطى مجالاً للانفصال بين الفكر واللفظ
ولا يسرح بدخول أي تركيب فصيح أو مفردة
فصيحة ، الا في حالات نادرة مثل قوله في
قصيدة « أمشي » .

أمشي دا بيني وبينه صفر الذكريات

وقوله في رباعية الاسكندرية (رغم جبال

الصورة تماما) :

وبنلت بتلقب بالقلوب في الريح

زي الرجال ما بيلمبوا بالنرد

(وهي نتيجة كما واضح من تعلقه

والإيقاع) ، وهذه ميزة تضاف الى هذا الشاعر
بجانب امكانياته الأخرى البارزة في هذا الديوان
والتي تمكنه من المكونات الحداثيتية للشعر
رؤية تشكيلا .

ان القول بمعرفة الشاعر وتواصله مع
تراث شعر العامية قد ينقلب الى مائق بالنسبة
للشاعر فيفقده تميزه وصوته الخاص ، وهذا
في الحقيقة لم يحدث - الا قليلا - في هذا
الديوان ، فالشاعر يتميز بمجموعة من
الامكانيات التي تعطيه هذا الصوت الخاص ،
يمكن ان نذكر منها نفسه الاطول من نفس
صلاح جاهين ، حيث انه قادر على ان (يفرد)
التجربة على مساحة شعرية أوسع من مساحة
صلاح جاهين وان كانت اقل حدة في رؤيتهما
للعناصر وللتناقضات من رؤية صلاح جاهين ،
اي ان التداخل بين العوالم والتلف بين
العناصر (حتى وان كانت متناقضة) أكثر هنا
منه عند جاهين . ومن المؤكد ان هذه الخاصية
هي تميز لرؤية الشاعر ومنطقه في ادراك
العالم ، ولكنها في نفس الوقت اشارة الى
نقص في العمق الفلسفي (والطبقي) الذي
كان يميز جاهين حتى وهو يلعب بكلماته ،
وكذلك الامر بالنسبة لقواد حداد .

يتميز هذا الشاعر أيضا
بانه يظل دائما لبناء القصيدة ، فمهما طالت
القصيدة وتنوعت ملامحها وجالت يمينها
ويسارها ، تظل حيوطها مسبوكة
واضحة مشدودة في بناء متكامل محكم ، وهذه
ميزة نفتقدها في الكثيرين من جيله من شعراء
العامية . هذا رغم اتقائه مع كثير من ملاح
الرؤية مع زملائه مثل رؤية العالم بعيني طفل
حزين في أغلب الأحيان . ولكن الذي يعطى
للشاعر تميزه البنائي ربما كانت قدرته على
ادراك العالم ادراكا جدليا أي شموليا أكثر

بالثاقبة التي تتميز لديه بصفة عامة ، بأنها
بسيطة وفي ثقيلة) .

وأخيرا نحب هذا الشاعر الجيد الذي
أقرب بأفضل - في هذا الديوان - جدارة كاملة
بالانتماء الى الشعر الحقيقي ، ونحن متأكدون
انه سيواصل طريقه للاستفادة من امكانياته
لحقيق نماذج أعلى . ولتكن الكلمة الأخيرة في
هذه الإضاءة ، لقصيدته المتميزة « صورة
شهير » :

يا ساكن البرواز ..

عليك السلام

الذين موضة قديمة زيك تهاجم

والتي انت سماحه دا بشي هناك الإنصاف
دا زعيق جنود مرسومة في الإسناد ..

بتشجع الكورة

لو بشي مصطق بص في الصورة

بحلق ، هناك في الركن تلفزيون

غير اللي قالوا فيه بيان العبور

الصورة فيه واضحة سبع تلوان

اخلع شريط الحداد

وارقص مع الهتيفة في الإسناد

يا ساكن البرواز صباها مساء

ابنك كبير ..

في مدارس الإعداد

رسالة إلى :حسن يونس

الصديق العزيز محمد حسن يونس

ابيت اليك بهذه اندسالة الموجزة على صفحات « أدب ونقد » لاني لا اعرف اين
انت الان . المرة الوحيدة التي التقينا فيها كانت في دبيات ، ولكن منذ ذلك الحين انقطعت
اخبارك عني ، وسبعت انك سافرت الى بلاد الخليج ولا اعرف ايها واين انها بالذات .
ماي كل حال فقد شمرت بالحنين اليك ، ليس اليك كتمخص فط وانما اساسا لانناجك
المتميز . في لحظة معينة ، وهي لحظة تتكرر كثيرا امامي ، شمرت بالحاجة الى فلك لانه كان
الفن الذي يستطيع بالفعل ان يتعامل مع مثل هذه اللحظة ، وللأسف لم اجده مسواك
من يفعل ذلك .

هذه اللحظات يا صديقي هي اللحظات التي تنفجر فيها احشاء المجتمع الشعبي
الحقيقية بفعل النفاض الحاد والصارخ بين انماط القيم وانماط الاستهلاك والتطامبات
الفرقة . هي لحظات قريبة من اللحظات التي رصدتها بامانة شديدة وداب عيق في
قصصك المسابقة وخاصة (ها .. عا) ، ولكنها الآن تطورت واصبحت اكثر ايقالا في
سلوكنا ، وتحتاج الى من هو في مثل رهافتك وعذائك لكي يلتقطها ويصورها بأسلوبه المتميز
الذي يبني لغة جديدة حقسا ، لغة الشعب فعلا في روحها وجوهرها وبراكيبها ومفرداتها
(في مضبوئها وشكلها) دون اخلال بالقصص .

صديقي محمد حسن / افتنقك حقا وأهل ألا تكون آد فقت نفسك وان كنت تشعمر
بذلك ، ونشعر بالامس أنك لم تجد من يهتم بك ، فارجوك ان تعود ، لان فقدك خسارة
كبيرة

بمسيد المحراوي

الشرقاوى

بين النقد والغفران المسيحى

مصباح قطب

✦ حول ادب الشرقاوى — نلرا وشعرا — اتقامت دار الثقافة الجديدة ، ندوتين فى شهرى يناير وفبراير ١٩٨٨ ، ادارهما المفكر محمود أمين العالم ، اخضعت الاولى — التى نعرضها هنا — بالحديث عن الشرقاوى روائيا ، وتحدث — فى الندوة الثانية — د. سيد البهراوى حول الشعر ، والشعر ، المسمى عند عيد الرحمن الشرقاوى .

بعيدا عن طقوس تقديم الكفارة ، واظهار الاحترام الزائف ، تحت رايات « الذكروا محاسن موتاكم » ، « لاجوز على الميت الا الرحمة » وبعيدا أيضا عن منطق « الحفر النقدية » وشهوة الانزام الرخيصة ، دعا المفكر محمود أمين العالم الى حلقة نقاشية حول الاممال الثورية للكتائب المراحل عبد الرحمن الشرقاوى ، فى اول تقليد ثابتين من نوعه ، ينطلق من كون « الرحمة » الحقيقة بالمبدع هى فى تناول انتاجه بالنقد والفحص والتحليل ، لممكن عواهل الاستمرارية فيه من الزهو والتنازل ، وتصلب فاعليته الفكرية فى ارتباطها بالمواضع الوطنية والاجتماعى .

غش الاثرية النقدية :

تراثه الفلسفى بعيدا عن الانتقائية والاجرائية ، فى وضع العلامات الارشادية الفاصلة على حدود اختلافاتنا وفى البعد عن الاكليشيات المتكسبة والاختبارات الزاعقة ... ودين اكفاء بالادانة والرفض أو التبريل والتعجيد .

وفى جدية تثير الدهشة والاشفاق ، ترات د. امينة رشيد استاذ الالب الفرنسى بجامعة القاهرة ، من بحثها القيم عن جهاليات

فى البداية دعا العالم الى ضرورة القيام بحفائر نقدية جادة فى ادبنا ، لا بهدف ترميم الصخور المتصدعة ، ولكن لاكتشاف الجذور المعرفية لفكرنا النقدى ، واختبار هذا الفكر فى التطبيق من خلال تامل فوائده التعميرية ، واضاف : ان التنقيب فى المفاهيم والقصورات ، سيساعد فضلا عن اكساب الفكر الجدلى بعده المنطيقى ، والفكر النبوى

تحة حب البطلة ، والتشبهات المستهلكة التي تجعل الأرض « خضراء » ، والبطلة كالأنشطة ، والديار قاهرة وغيرها من عناصر الوصف التي تأتي بلا دلالة ملحّة ، وتكرس مبادئ المحافظة والجود ، رغم الخطاب التقدمي المعلن للكاتب . ودون أن نستطع على الشرقاوى حدّثه قد لا يكون أدركها جيله في بناء الشخصيات ، فسان شخصياته أكليشاهات مسطحة بلا عمق ، وينقصها حضور توى الآلا وعى الدفينة والاسطورية ، كما يغيب عنها بعدها الترائي — بعكس هريك محمد ديب مثلاً — وكل ما في الأمر أنه قام بترقية الحوار المسمّى دون خلط المصام بالخاص في الشخصية .

وعند النظر في قيمة « الأرض » ، فسندجد وتوفنا عند المتفق عليه عند الجمهور وثبتنا له ، ومن ذلك ترسيخ الارتباط بالأرض باعتباره دالة الكرامة ، وعدم المضي قدماً لأكبال قيم التضامن الإنساني في الرواية ، التي تجلّت في مشاهد أفراج الجابوسة من النرعة ، وفتح الجسر لتحرير المياه ، واحتشاد النساء أمام حوار العمدة ، وقد يكون مرد ذلك إلى عدم اكتمال وعى الشرقاوى نفسه ككترالي برجوازي ، مما نجم عنه تشفت صورة الأرض بين الموصوف الدارج والثورة على الظلم / الملكية ، التي لا تكتمل على أيدي من بدأها . ولم يجد الكاتب رموزاً لاستبدال النية السائدة بقيم مستقبلية ثورية ، بل أنه زاد من تكريس القناعات الثابتة لدى الجمهور بتركيزه على ضرورة الخضوع أمام مقتضيات السمع الاجتماعي .

روايات الأرض في أعمال زولا ومحمد ديب وجورج أمادو وباك رومان وستيفنك وغيرهم .. لتصل إلى القول : عندما سئل أحدهم في فرنسا في القرن الماضي : من أشهر الشعراء أجاب : للأسف « فيكتور هوجو » .. هذه الـ « للأسف » كانت تنطلق من شعور نذري عيبق بما يفتري أعمال هو جو من نقص فني ، ولكنها مع ذلك كانت تهمل الدفينة الشعرية الشاملة لمصرها .. ومثل هذا الأسف يمكن أن نبديه عند الحديث عن الشرقاوى ، عندما نقول : نعم أنه لحظة أساسية في تاريخ الرواية العربية ، ملتزمة بتيار عالمي للرواية ، مشبع ، لا أقول بالواقعية الاشتراكية ، ولكن بنمط كتابي من أيام جوركي وشولوخوف وتصادمت حللته مع تازم مفهوم الأرض في البلاد الصناعية ، وعودته للظهور بشكل سيرة ذاتية ، تهدف لتعرية الزيف وتخليق القيم الجمالية المحاكية . وقد تشابكت العلاقات القنصية بين روايات الأرض في العالم ، واعترف الشرقاوى نفسه بتأثره العميق برواية « فونتهارا » الإيطالية ، قبل شروعه في كتابة الأرض ، لكن بقيت نص الشرقاوى ، خصوصيته ، « زمكانيته » ، وإذا ما درسناه من خلال الانساق والتشتت ، سنجد الانساق ممتداً في خطاب النص ، بينما يند التشتت إلى كافة مستويات الصراع ، وحتى إلى مناطق غياب الصراع في الرواية .

ومن بناء القص ، وتشكيل النية ، والإيديولوجية بين القتال والمصامت في الرواية أكدت د. أمينة رشيد أن بناء الرواية بدا بالقص بلغة الإنا ، وسرعان ما تراجع . والبدائية فيها سذاجة وتصورات تقليدية ، مثل

لكن المثلث قضيته لا تبنى نفسه وزمنه فقط ، ومن ثم فإن اكتفى بالفقران المسيحي للراحل وأقول ان المشكلة مع الشرقاوى لم تكن في الماضي ولكن في جدل نصوصه مع الحاضر والمستقبل ، وهذا الجدل يطرح أكثر من سؤال :

لماذا كانت أعمال الراحل الاولى أكثر ريادة وجودة من أعماله المتأخرة ؟

لماذا « الأرض » أفضل من « الفلاح » و « الشوارع الخفية » وغيرها ، ولماذا من أب مصرى إلى الرئيس ترومان أفضل من الأشعار اللاحقة عليها ، كما ان محمد رسول الحرية أفضل مما تلاه من اسلاميات ؟

هل كان الشرقاوى نائرا على المواقع ثم أصبح جزءا منه ؟ هل كان متبورا على المؤسسات ثم اندمج فيها ؟ أم ان في أعماله الاولى ذاتها ما يبرر هذا التحول ؟

اننا اذا وقفنا عند استقرار حركة الصراع والعلاقة بين القيم والشخصيات في رواية الأرض على سبيل المثال نستكشف عجبا .. ان الصراع في الرواية خارجي لا داخلي ، وهو لهذا يبدأ متصاعدا ثم يتناقص تدريجيا وصولا الى الاستسلام التام ، وقد يمكن فهم قهر حركية الصراع ، انما لا يمكن ان نفهم من كاتب « تقدمي » قهره لحركية الوعي في الصراع .. ان الفلاحين في الرواية لا يعرفون عدوهم الحقيقي ، ودليل ذلك علاقتهم الحسنة بالحامى ابن الإقطاعي ، والمعجب ان يصور الكاتب العمال الضارين من طيفان اسماعيل صدقي في المدن ، كالكاسطين غريزيا والمستعدين للسقوط والتدنى في كل لحظة ، خلافا لايديولوجيته المعلنة ذاتها .. انه بذلك يستن للرواية

وقالت د. أمينة ان الشرقاوى وقف عند احتياجات لحظته (١٩٥٣) وخضع لها دون النظر للامام ، وليس غريبا ان يقرأ كل اليساريين الرواية باعجاب في حينها ، لكن امادة بناء عناصر القيمة والنظام الجمالى للنص يغير ملامح الصورة حتى افنى للتساءل : هل يمكن ان يقرأ هذا العمل في المستقبل ؟ افنى شخصيا أشعر بالملل الشديد عند معاودة قراءته !

ان النص ثرثار ، تنذر فيه لحظات الصمت ، وخطابه بلا تقنيات حديثة ، معتبه اما فلان قال ، او فلان ينقل عن فلان ، بعكس لغة الخطاب الحر لثوبير مثلا ، وحتى المنولوج الداخلى منطقي جدا ، واحد ، والشخصيات تؤكد كلام الراوى ، وبدلا من ان تبني وعيها من خلال الاختيارات الراسية والافتية والثرائية ، تستقيم الميائين الراوى الذى يبدو وكأنه « فهم كل شيء » ؟ ونثر لفته على الجميع ليشارك في تزييف وعيهم / وعيه .

ولئن كان بلزاك قد أدرك تماما ان وعيه بالأرض والفلاحين هو وعى البورجوازي المدينى ، أى انه في وضع العدو الطبقي لهذه الشريحة ، الا ان الشرقاوى صاحب ذات الوعي يظهر في العنان ايديولوجية تقيمية ، بينما يحفل العمل ، بقيم المحافظة والترف .. ويكفى بعيدا عن الرواية انه انتهى به الخلف الى ما يبيد السادات وكلمب ديفيد !!

الفقران المسيحي

كانت أعمال الشرقاوى في زمانها رائدة ومؤثرة وطليعية . هكذا بدأ د. عبد المحسن طه بدر استاذ الادب العربى القول ، وأضاف

ايدولوجية ضدية ، والمريب كذلك هو العلاقة الميكانيكية بين الشرف والارض ، بحيث تناهب وصيفة للمسقوط الاصلاني في نفس الوقت الذي يفد فيه محمد ابو سويلم النصف هذان الذي يملكه . وتلك علاقة آلية تكرر قيمة الملكية التي عانى منها الفلاحون الذين يزعم الكاتب انه يدافع عنهم .

واختتما يرى د. عبد المحسن ان تتبع اعمال الشراوى في خطها الجباني يكشف انه لم يكن واعيا كما حاول ان يوهنا ، ولكنه كان يبيع بادعاء الوعى ايدولوجية معينة للقارئ ، هي في النهاية خادم امين للوائع النظام وللظالمين انفسهم .

البناء بهدم البناء

وتكلم د. جابر عصفور مقدما عدة تساؤلات حول الاساس المعرفي لتهج د. امينة في النقد وقال : كيف تعدد الناقدة قيمة « الارض » وهي في محصل مجبوع روايات غربية .. اى ارض تصد ؟

وهل كانت تتحدث عن ارض الشراوى ام صدى لما قرأته في الطرف الآخر من المتصل ؟ واذا صح ذلك افلا تكون قد قامت بافتاج وحى زائف ما حينما نتحدث عن صدى ؟ وهل كانت تتحدث عن خصائص محايدة في « الارض » او تتحدث عن خصائصها كصدى لما افترضه سلفا ؟ ، والا يمكن ان تكون علاقة الشراوى بغيره ليست احذاء وانما محاولة لخلق اسطورة خاصة مغايرة وناقضة للنماذج المغربية ؟ الا يحتمل ان يكون في النص « لبناء » يدهش ما ذكرته د. امينة رشيد عن البناء فيه ؟ ولم لم تطرح الاحتمال الآخر لوجود بناء روائى وهو انشاء هدم روائى بنى مرتجل ؟

والا يعنى تساؤلها عن امكانية تواة النص في المستقبل ميتافيزيقيا مستقبلية تناسخ وحى النساقدة المساء ؟ الا يجوز انها استطت ايدولوجيتها على ايدولوجية الكاتب وروايته ؟ واصل د. جابر ان ما قمته امينة رشيد يعد انقطاعه نقدية مبدعة وجديدة ومطلوبة ، لقائنا العرى .

وردت د. امينة بالقول بانها لم تسقط ايدولوجيتها اطلاقا على النص ، وحى تفضل نجيب محفوظ - الليبرالى - على الشراوى ، برغم الاختلاف الايدولوجى . وقالت انها لم تملج رواية الشراوى غربا وانما وضعتها في علاقات تناسخ مع روايات كانت سائدة وقت ظهورها ، وفي نفس تيار الوعى ، ومن الطبيعى ان يشير كل من يعمل بالرواية الى الغرب ، اذ ايس فيها مفاهيم ثرائية نقدية عرتية كالشعر ، كما ان استعمال المفاهيم النقدية لباحتين ولوكاتش لم يصل دون مراعاة وانح النص الاجتماعي وجماليات بينته ، والناقد الحقيقى يستعمل المنهج ، ولا يسقطه ، وكان على الشراوى الا يصور الواقع بل يقدم الوانع المتصل ويفترى جمالياته لقراءه في المستقبل .

وعلى د. عبد المحسن بالقول بان الايدولوجية ليست سببة لبتحاشى الانسان استخدائها في عمله النقدى ، والفيصل في النهاية هو الحفاظ على مسادلة العلاقة بين الخاص والعام والعرض على استقاء القيم الجمالية من كافة النصوص المحلية والعالمية دون انتقاء .

وكذا ان غلطة المثقف - كتابيد الشراوى لكاتب ديفيد - افتدح من غلطة السياسى ، فالاول مستبر ومتغفل ، ولابد من الاحتكام الى « القيمة » لحاسبته حتى ولو كان رائده فيها اخطا حسن القية .

وأنهى محمود العالم الصراع النقاشى بنوله ان فكرة التماثل والتناقضية تحتاج من د. أمينة الى اعادة نظر لابرار خصوصية عمل الشرقاوى ، كما دعا الى الحذر من المفهوم الاستردادى للعمل الادبى بمعنى النظر فيه بومى الآن وبمنطق « كان ينبغي » . وقال ان الصراع فى الرواية نالهم لكن السؤال ما هى حدوده ودلالته ، وأكد ان الشرقاوى عبر عما

كان مسكوتا عنه فى وقته ، وأثر بالإيجاب فى الواقع الفكرى والجمالى لجيله . وتساءل ان عضونة مفهوم الأرض فى الرواية بمفهوم التحرر الوطنى وتحرير الفلاح قد يكشف عن أفاق جديدة فيها ، وأن البناء فى الرواية قائم وأن كان منهكلا ، لكن كاتبها كـ « تولستوى » مثلا كان محتشوا بالفرقة هو الآخر دون أن ينقص هذا من قدره .

قائلا فى الندوة

« د. غالى شكرى : من المؤكد ان بعض الدور الاولى الكامنة فى اعمال الشرقاوى قد ماتت فى الطريق ، ولا استطيع القول ان « النسر الاحمر » امتداد « الفتى مهرا » . كما لا يمكن ربط كتاباته الاسلامية الاولى واظهرها نورة الفكر الاسلامى « ١٩٥٨ » بكتاباته المتأخرة .

« عبد الحكيم تاسم : اى قيمة واى ريادة فى الأرض لتجعلوا الشرقاوى رائدنا ... اننى اتحدى ان تطيع « الأرض » طيعا شيعية وتباع ، بعكس الروايات العالمية التى لازلتا نقرأها كل يوم .. اننى ارفض ما تسمونه ريادة الشرقاوى ونوفيق الحكيم اللذين انتهيا كتابعين للسادات ؟ !!

« محدود العالم : الريادة نسبية وليست مطلقة .. ومن هنا فالشرقاوى رائد حقيقى .

« قارىء : لأول مرة تبرز رواية مصرية (الأرض) شكل القيادة الوطنية الديمقراطية للثورة المصرية فى الريف ، ولأول مرة يظهر المدموم والفلاحون البسطاء فى عمل بهذا الصدق .. اننى لا ارى عيبا فى انحياز الشرقاوى للملكية الصغرى ، كما ارى انه ام يكن مهينا بفكرة الصراع على الأرض بقدر تقديم قطاع من الفلاحين الى المجتمع بكل هيلته الاجتماعية .

“الشيخوخة” حادثة إنسانية حقة

في ندوة الثلاثاء بالإتيليه (٥ فبراير) التقى عدد كبير من النقاد والمثقفين حول لطيفة الزيات في مناقشة هامة أجبرعتها القصصية الأخيرة « الشيخوخة وقصص أخرى » . تحدثت في الندوة أساسا الدكتورة رضوى عاشور والإستاذة سحر فهمي وأدارتها الكاتبة سلوى بكر ، ثم تحدث بعد ذلك عدد كبير من النقاد الذين سادت بينهم الروح الاحتفالية بصدور هذا العمل الذي اعتبروه عملا هاما والدا على طريق الكتابة الجديدة .

بدأت الدكتورة رضوى عاشور كلمتها بتحية المجموعة والشاوت الى ان فيها خصائص لكتابة جيدة لا تعتمد على بنىة القصة التقليدية وخاصة في قمنى بدايات والشيخوخة حيث تقوم على بناء خاص لازمن يعتمد على جسدلية المحكى والمسكوت عنه بحيث تجسد كل قصة ازمتها دون ان تعان عنها صراحة ولا تصبح التجربة في هذه الامص جاهزة مسبقا ومعرفة بل تتشكل عبر النص ولا تكتمل الا باكتماله .

وبعد ذلك طلبت سلوى بكر من النقاد ابداء آرائهم في المجموعة وبدأت بالدكتور سيد البعراوى ، فقال انه يحبى المجموعة والنقاد وانه سيضيف بعض الملاحظات ، اولها ملاحظة اخفاء السياسة التى كانت

تحدثت سحر فهمي معبرة عن ان حديثها ياتى من منطلق انها اعجبت بهذا العمل وانها تتكلم لان العمل قد ترك فيها تأثيرا كبيرا لا يمكن التغافى عنه ثم قالت

انه يقينى لو كان ترتيب القصص مختلفا حتى نعطي وحدة أكبر . حيا العمل الاستاذ سيد ياسين والشاعر حسن فتح الباب والدكتورة فريال غزول التى اشارت الى انه يقترب من ابداع شهر زاد بالمعنى الواسع وانها فى تعاملها الفريد مع الزمن - تستمتع ان تثارن بكثير من الكتاب المالحين .

واضافت الدكتورة امينة رشيد ان بناء العمل يقوم على اساس الموجات الايقاعية او التلويحات على لحن واحد وانها تفحص فى التجربة الانسانية بحيث تصبح نشيدا للحياة . ثم ختمت الدكتورة سيزا فاسم الفلاشبات بنهية العمل واعجابها الشديد به .

وفى النهاية تصدلت الكاتبة فشكرت المتحدثين والذين اعطوها كل هذا الكم من السعادة ، واكدت ان رؤيتها فى هذا العمل تدحضت اكثر من الباب المفتوح لان القيم والايديولوجية التى نؤمن بها تد اصبحت عناصر عميقة فى نسج السلوك والفعل والشاعر وليس فقط فى الكلام .

وختمت الدكتورة رضوى عاشور الندوة ببراء ان تقوم الدكتورة لطيفة وبالاضافه الى كتابة الروايات والقصص بكتابة مذكراتها حيث انها تمتلك خبرة عميقة وتجربة ثرية واسلويا فريدا .

موضوعا بارزا فى رواية الباب المفتوح ولكنها هنا اختفت كموضوع اذ تتحول الى موقف حياتى ورؤية شاملة وحكمة للبناء سواء على مستوى القصة الواحدة او فى العلاقات بين قصص المجموعة وبعضها البعض . فعلى مستوى الاصة الواحدة يقوم البناء على الصراع الذى يوصل قبسة جمالية اساسية هى قبسة التوتر . وعلى مستوى العلاقة بين القصص فلنراها قد رقت بحيث تنتهى بتوصلة على ضوء الشروع التى تنتهى بتجاوز واضح للزمنة او الالتزام المتعددة التى تتوافر فى القصص المختلفة بحيث يصلح العمل لان يكون رواية ذات بناء خاص وفريد . واهاف ان اللغة الدقيقة والريضة سمة ينفى الالفات اليها فى هذا العمل .

وتحدث ابراهيم فتحى معلنا ان لطيفة الزيات بعملها هذا انما تفتح طريقا جديدا للكتابة الحديثة بالمعنى الصحيح للحداثة، الذى ينطلق من حداثة ملامح الانسان والتجربة وليس من الشكل كما يفصل الآخرون ، وانه يقينى ان يستطيع الكتاب المجد الاستفادة من هذه الطريقة لا على طريق الاحتذاء وانما بالتعامل والاكتشاف .

وركر الدكتور غالى شكرى حديثه حول خصوصية اللغة . كما اشار فسيم مجلى الى

سينما ٨٧ في مصر : مخرجون وأفلام

محمد بدر الدين

مرة أخرى يقدم أبرز مخرجي الثمانينيات في مصر أهم نتاج
المصنوع من الأفلام .

وبين أسماء الثمانينيات البارزة رأفت الميهي ومحمد خان
وبشير الديك ومحمد شبل وعاطف الطيب ، وإكل من هؤلاء ،
فيلم في ١٩٨٧ ، باستثناء الأخير فله ثلاثة أفلام ، فضلا
عن مخرج يقدم عملا لأول مرة ، أنه أحدث مخرجي الثمانينيات
شريف عرفة . ومعه مخرج راسخ القلم من اللقمة السابقة
من أجبال السينمائيين المصريين . هو أشرف فهمي الذي قدم
فيما كذلك .

وقد كان فيلم « سكة سفر » لبشير الديك و « السادة
الرجال » لرأفت الميهي أحسن الأفلام المصرية التي عرضت
في مهرجان القاهرة السينمائي العاشر الذي أقيم في النصف
الأول من ديسمبر ١٩٨٦ ، وعادا يعرضا في الشهور الأولى
من عام ١٩٨٧ عرضا عاما للجمهور وليصبحا في مقدمة أفلام
١٩٨٧ ذات الأهمية الواضحة أيضا .

الواقع . ويتفوق التجسيد الفني عند الميى من الواقعية الى الكوميديا ذات الطابع الفانتازى و « الكاريكاتير السينمائى » ولكنه يبقى مخلصا للتعبير عن رؤاه الخاصة للقضايا المهموم بها على كلا الصعيدين الاجتماعى والسياسيى ..

و « السادة الرجال » كوميديا سينمائية يعرض فيها الميى لواقع المجتمع المصرى الحاضر من خلال تناول مسألة المساواة بين المرأة والرجل ، والصحاب التى تواجهه المرأة العاملة ، واضطلع ببطولة الفيلم بثوفيق واجادة مصالى نيطد ومحمود عبد العزيز

وقد لقي فيلم محمد خان « زوجة رجل مهم » احتراما ، واهتماما ، في مهرجان موسكو السينمائى وفي عروضه الخاصة خلال العام .

أما الافلام الاخرى مما يبقى من سينما ٨٧ او لها نهي بترتيب تلويح العرض :

- * « الالتزام قادمون » اخراج شريف عرفة
- * « الابدرون » اخراج عاطف الطيب .
- * « ضربة معلم » اخراج عاطف الطيب
- * « التعويذة » اخراج محمد شبل .
- * « لعدم كفاية الأدلة » اخراج اشرف فهمى .

كما قدم على عيد الخالق في ٨٧ « جرى الوحوش » و « أربعة في دهبه رسمية » و « بئر الخيانة » وكان أضغفها الآخر ، ومن بين الافلام الاخرى التى تستحق الذكر كذلك خلال ٨٧ فيلم « البية البواب » اخراج حسن ابراهيم . ثم بعد ذلك ركّام هلال من الافلام الاستهلاكية المنخفضة .



ولقد أتى كل من رافت الميى وبشير الديك من كتابة السيناريو ، بل هما في طائفة كتابه في السينما المصرية المعاصرة ، والاول هو صاحب سيناريو « جنت الاططار » ١٩٦٧ (أخرجه سيد عيسى) وسيناريو «على من تطلق الرصاص » ١٩٧٥ (أخرجه كمال الشيوخ) وغيرها من الاعمال الجادة . و « السادة الرجال » هو فيلمه الرابع كيمخرج بعد « عيون لا تنام » ١٩٨١ - «الافوكاتو» ١٩٨٤ - « للحب قصة أخرى » ١٩٨٦ ، وفي فيلمه الجديد يواصل القتال الجسدى ، في واقعه والتجسيد الفني لروايته الكلية لذلك

وبشير الديك هو صاحب سيناريو (السواق الاتوبيس » ١٩٨٣ (أخرجه عاطف الطيب) و « الحريف » ١٩٨٤ (أخرجه محمد خان) وغيرها من الاعمال المميزة . و « سكة سفر » هو فيلمه الثاني كيمخرج بعد « الطوفان » ١٩٨٥ ، وفي فيلمه الجديد ينتقل بالتعبير في السينما المصرية من انعكاسات ومطالب ما أسمى « الانتفاخ الاقتصادي » الى واقع القرية المصرية ، وهو يركز على هجرة أبناء الريف المصريين الى خارج البلاد كاتحدى الظواهر ذات الدلالات بالفسة الاهمية في الريف المصرى هذه المرحلة ، بل هي بين أكثر تلك الظواهر مدعاة للنظر المدقق وللغربة في آن واحد ، خاصة في ظل ما عرف عن المصرى في هذا الريف عبر آلاف السنين من الارتباط بارضه ورفض مباحة الكسان في كل العصور وفي كل الظروف مهما كان يؤسها ، ومهما بلغت الوطاة على « أبناء وادى النيل » .

اما « الاقزام قاديون » فهو محاولة نتم عن طموح وان جاءت التجربة في نهاية الامر ذات قيمة متواضعة ككل ، وعلى اى حال فهي تجعلنا نرتب نتائج شريف عرفة فيما بعد فيلمه الاول ، في اهتمام وابل ان يضاهي الى السينيما لدينا واحسد من « المخرجين الجسد » وليس فحسب « المخرجين السلب » .

ويقلص كل من عاطف الطيب في « ضربة معلم » وهسن ابراهيم في « آليه البواب » توصيلت اخرى على سينما انتقاد الانفتاح ، تجنح الى الشكل البوليسى في الاول والى الكوميديا في اطار السينيما السائدة الذلقدية في الثاني ، وان عرشي الاول لموضوه بتوفيق اكبر على التاكيد ..

واذا كانت فروة « تأثير » الاول وتكن مفرجه من ادواته الفنية وانضباط الايقاع المناسب لنوعية ومعالجة العمل اذ جاءت مع التكت الاخر من الفيلم بلوها الى مشهد النهاية القوي ، فان « آليه البواب » قد اصابه التفتك وترهل الايقاع في ثلثه الاخر على الخصوص مما اتقده الكثير من تيمنه في التقويم القهالى ..

واذا كان « آليه البواب » اى سلاسة و « نقاء سينمائي » من فيلم مفرجه الاول « انتقوا هذه العائلة » ١٩٧٩ وهو كوميديا ايضا فان « ضربة معلم » يمكن ان يدرج بين افلام عدة لمفرجه ذات مستوى طيب ، لا ترقى بالتاكيد الى ثنائيه القية بانفسه له « سواق الاتوبيس » ٨٣ و « الفيود » ١٩٨٦ ولا تنزل بطبيعة الحال الى فيلم الحضيض لديه والذي اسمى « ابناء وائلة » . وهو احد افلام ١٩٨٧ ايضا ..

ويحافظ بشح الفديك على نفس المستوى من المنسوج الفني الطيب الذي جاء عليه فيليه الاول . ولقد كان حرصه ملحوظا في كمل العملين على ان يوازن بين محاولة التنبير عن وجهة نظر في مسالة جوهرية يطرحها الواقع الراهن وبين محاولة الحفاظ على قيمة الجباليت السينمائية الخاصة : الا ياتى التعبير عن وجهة النظر تقريرا على نحو فح : اى ذلك المجمع قدر الاستطاعة بين ان تكون السينيما المصرية سينما .. وان تكون محرية ، اذا استغفنا من التثملر الفساد الذي طرعه يوما آندريه بازان على السينيما الفرنسية .



وعرض في ٨٧ « التعميدة » الفيلم الثاني لمحمد شبل ومن الواضح ان عينه كانت على شبك الذاكر وان المرارة التي خلفها عدم الفجاح التجاري لتجربته الاولى المهمة « آتياب » عام ١٩٨١ لم يكن غارقه تأثيرها بمعد .

جاء « التعميدة » فيلما على غرار ما يعرف في سسينيما الغرب بالفلام العرب « فرانتكتشين » دراكويلا ، الاشباح والارواح الشريرة .. الى ما غير ذلك ! . افلم مشبع بذات الاجواء ومثائر بالطريقة ، الحبكة والتكتيك ..

وفي التقويم الاخر فان المخرج الشاب قدم محاولة من تلك التي يطلعون عليها المادلة بين الفن والتجارة : النظر الى الشباك بعين والبن بعين . ونحن نعتقد ان لدى شبل الوصى الكافي لى يتوقبه عن تقديم ابة تناولات جديدة .



ولكنه مع الاسف يعنى بوضوح خطوة الى الوراء بالنسبة لمعاطف الطبيب ..

واذا كانت هناك ملاحظات سلبية أو ثغرات مختلفة في خصوص عملية « البدرين » « ضربة معلوم » من الطباعة أو الفيسيسه الكبرى في سينما الطبيب كلها « ريشريط بعنوان « أبناء وقتلة » ..

اما اشرف فهمى وعلى عبد الخالق ، فيظان كما هما ، يفتاران ويحاولان ولا تفلح خطواتهما في النهاية من جدية أو تطلع الى ذلك ..

يقدم الفنانى عبد الخالق مخرجاً ومحمود أبو زيد كاتبا في « جرى الوحوش » تجرية أخرى على غرار ويقاموس « العار » ، وان كانت قد جاءت دونه .

وكما يملن اشرف فهمى فانه يقدم في « لعدم كفاية الادلة » عملا تكتل به ثلاثية واقعية تكشف وتعبير عن مجتمع المرحلة ، وذلك بعد « ولا يزال التحقيق مستمرا » و « مع سبق الاصرار » . وان اتى العمل الجديد دون العاملين السابقين .

في هذا العام عرض « أبناء وقتلة » وغيلم آخر بعنوان « الهروب من الخائكة » اخراج محمد راضى وفي العام قبل الماضى ٨٦ عرض غيلم ثالث بعنوان « آء يا بلد آء » اخراج حسين كمال وقد جاءت هذه الافلام الثلاثة امتدادا لسينما الهجوم على ثورة يوليو وقيادتها الناصرية — من موقع الردة على الثورة والتوقى الى الثار من آلدنها — وقد وصل الهجوم في تلك الافلام الى درجة من الابتذال السياسى الى جانب الابتذال الفنى وعلى كل المستويات تكاد لا تصدق . ربما لم تعرفنا ما يمكن أن نطلق عليه « سينما الردة » في مصر الا في فيلم اشرف سسابق لحسين كمال أيضا هو « احنا بتوع الانوبيس » عام ١٩٧٩ والذي بلغ فيه حد الشجاعة في هزيمة الجيش المصرى عام ١٩٦٧ .



ان ١٩٨٧ بالنسبة ليشرف أنديك (سكة سفر) يعنى خطوة ايجابية أخرى الى الامام ، كاتبا مائترا ومخرجاً فنانا . كما انه بالنسبة لرافقت الميى (السادة الرجال) يعنى تأكيداً لموهبة واستمراراً لسينما مهيومة بالوانع المعاش ، بقدر ما يعنى تحديراً وتطلب وثقة سريعة مع النفس بالنسبة لمحمد شبل (التهويزة) ..

تجربة

الغرقى والمعجزة المستحيلة د لطيفة الزيات

المغتطف النبلى من مذكرات كبتها فى اعتاب زيارة المسادات لاسرائيل فى
نوفمبر ١٩٧٧

ديسمبر سنة ١٩٧٧ :

ما يحدث فى اعلام مصر الآن يفكرنى بتجربة لى فى طنطا انقضت
عليها سنوات . الليلة الكبيرة لولاء السيد البجوى تعاودنى ، وفى
الحاح ، وكأننا تجسد ما يحدث الآن فى مصر فى الاعلام وعدهاء .

الجو المشحون فى طنطا وصل الليلة الى درجة النشوة الملتاعة ، تماما
كما هو مرسوم له ان يصل ، فالليلة هى الليلة الكبيرة لولاء السيد
البجوى ، ليلة المعجزة التى تحيل الفقر الى غنى والجوع الى شبع
والمرض الى برؤ والقلق الى أمن والكرب الى فرج .

طنطا الليلة مسرح كبير تم اعداده لآلاف مؤلفة من النازحين من
المدن والقرى والنجوع ، المتحلقين من شهر مضى حول مسجد السيد
البجوى يلتحفون العراء : آلاف من البشر الحفاة المهترئين الاكساد ،
ذوى المعاهات والمصابين بالكساح بينهم الآلاف من الاطفال المنخفضى
البطون من فقر الدم والمصابين بشلل الاطفال والتخاف العتلى ، تصج
بهم الميادين والشوارع ، تتعثر بهم ، وانفت تهر بالازقة والحرارى
أكواما أكواما .

البلدة كلها مسرح تم اعداده طوال الشهر في ائتقان شديد يتصاعد ليلة بعد ليلة تاهبا لليلة الكبيرة ، ليلة النشوة المتتامة التي يسقط فيها الحد الفاصل بين الحقيقة والوهم وتتحقق المعجزة المستحيلة . نططا تسبح في أضواء حمراء وزرقاء وخضراء ، تسميح في وفرة من المسكولات والملبوسات تتكوم على عربات اليد ، من اللحوم المشوية والكشوى والدوم والحلويات والملابس والحلى ولعب الاطفال تحاصر المازموين والجوعى والحزومين . رائحة الشواء تختلط برائحة البخور تبلا الخياشيم . مكبرات الصوت تضخم غناء المرتلين والمنشدين . الاجساد الثقيلة تهتز هزات لا تلبث أن تكتسب الخفة مع السرعة والتكرار . اصوات المنشدين للمدائح النبوية والمرتلين لا تلبث أن تضغط بدقات الصاجات والتصفيق على الواحدة ، والغوازي يلهين حس المخرجين ورائحة الشواء واللحباب يتساقط على أفراء مفتوحة في بلاهة . وعيون باهتة تغيب في عالم غير العالم ، عالم يسقط فيه الفاصل بين الحقيقة والحلم وكل شيء ممكن : الحواة يبتلعون النار ولا يحترقون وعروس البنت وحصان الولد ينفرج عنهما صندوق البخت ستكون حتما من نصيبك ، وأن خاب الهدف هذه المرة فلا بد وأن يصيب في التالية وتقبض بدل القرش ريالاً . واللييلة طويلة والحظ لا بد وأن يصيبك في ليلة المعجزات ومن يدري فمثل هذه اللييلة لا بد أن تنتهى وكل هذه المسكولات من نصيبك وما من شيء يعز على بركة السيد البدوى الذى « جاب اليسرى » .

تمتزج صاحبة عنيفة مثيرة اناشيد المرتلين ودقات الصاجات ، وتصفيق المصفقين على الواحدة وصيحات المخرجين وصرخات الحواة يبتلعون النار ، ونداءات باعة الحظ السعيد ، قشعرن الجو بنشوة ملتاثة يتحقق فيها المستحيل ، نشوة تدفع الشباب الى الازقة المظلمة يمارسون الجنس في الحفر والمستنقعات ، وتدفع الكهول الى حلقات الذكر يشرف عليها رجال ذوو عبايات وعمائم خضراء ، يصطفون اللوثة ولا يلتاذون أبدا ، ينتظرون في صبر وأناة لحظة حساب المكاسب ، شأنهم شأن الادارة التي اخرجت المسرحية بهذا الائتقان الشديد والتجار الذين يكسبون الآلاف ، والمصفقون والمطلون والمزمرن والحواة الذين يبتلعون الحقيقة والغوازي اللاتى يرقص على الواحدة ، والمهرجون الذين يقودون حلقات الذكر والاصوص والنشالون الذين قسموا البلد الى مناطق نفوذ .

حركات الذكر تتكون حلقة بعد حلقة ، تتسع حلقة بعد حلقة ،
تفقد الواعى بعد الواعى الوعى لحظة بعد لحظة والاجساد تهتز وتنثني
جثة وذمابا ولحظة الوصول قد دنت ، والايدى الغريقة تنق مقام
السيد البدوى منتاثا لينفجر عن المعجزة كما ينفجر صندوق الحظ *

في آخر الجولة استندت خشبة السقوط الى حائط في مواجهة
مقام السيد البدوى أرقب الداس ، ملتاثا ، يتزلفون السيد البدوى
أن يخرج بمعجزة الرخاء ، يتمسحون بالمقام ، يمرغون فيه وجوههم ،
يهيمون له بأفق أسرارهم ، يكون في صمت ، يجارون باشكوى ،
يرتفع صوت نحيبهم ، ينادون فيردد الصدى نداءهم ، يشسقون
ملابسهم ، يشنون شعرهم ، يدمون شفاههم ، يتمرغون في الارض
ياسا ، يسقطون مغشيا عليهم . يصابون بنوبات الصرع ، واللونة
الفردية تتحول الى لونة جماعية والاصوات تتعالى وكان الكون كله
يردها و « جاب اليسرى يا بدوى » *

اتشبث بالحائط حتى لا أقع ، فهذا البؤس البشرى فوق طائفتي
على الاحتمال وايدى الفرعى محدودة لمعجزة مستحيلة فوق طائفتي
على الفهم * أثقد الحركة ، أصاب بالاختناق * أكاد اصرخ أنا الاخرى
طالبة أن ينقذنى أحد ما من هذا الذى لا أنا قادرة على احتله
ولا على فهمه *

بأمننى زميل وفد للثقافة الجماهيرية الذى جئت الى طنطا
بصحبتى ، يسحبني الى خارج مقام السيد البدوى وأنا على حافة
الانغماء * يرجع الزميل انهيارى الى الزحمة * يخطئ سبب انهيارى
ولا أعير سوء الفهم اهمية وقد استرعبتني فكرة أنى خرجت من مقام
السيد البدوى وقد تلطعت في ليلة ما لم أتعلم عمري *

لا ... لم تكن الزحمة هي التي أخافتني * الصحيح انى
لا ازدهر الا في زحمة من الناس وحين أصبح واحدا والزحمة ،
اشتركت في شجائى في مظاهرات وتعاونت في ألفة ومحبة مع فقراء
العمال والفلاحين ...

لا .. لم تكن الزحمة هي التي أرعبتني ، وإنما ارعبني ادراكي في
لحظة مكثفة طبيعية المخطط الذى يحيل الناس الى غرقى ولطبيعة
الآلية الجهنمية التي تبقيهم مستسلمين لحالة الغرق على أمل
معجزة مستحيلة *

هذه الوثيقة

صدرت هذه الوثيقة في شهر أغسطس سنة ١٩٧٧ ، وكانت
السجون على امتداد الوطن مازالت تضم في زنازينها عددا من المثقفين
المصريين من بينهم الفنان زهدي العدوي والمؤرخ صلاح عيسى مع
عشرات من المتهمين بالتحريض على الانتفاضة الشعبية التي اجتاحت
أبلاذ في ١٨ - ١٩ يناير ، وكانت ساحات المحاكم طيلة الشهور
السابقة على أغسطس قد شهدت واستلمت الى مرافعات نيابة
أمن الدولة ضد المعتقلين بالجملة من طلاب المال والفلاحين والمثقفين
وهي لتتهمهم إما بالتحريض على الانتفاضة أو باتكامة تنظيمات سرية
تقودها ، وفي كل الحالات كانت النيابة تصف أفكارهم « بالهدامة » ،
وتقول بأن « شيطانا اضر » قد استولى على عقولهم وأوبهم وهي
تطلب لهم استمرار الحبس .

وكان رئيس الجمهورية :د أصدر قراره رقم ٢ لسنة ١٩٧٧ في شهر
فبراير من العام نفسه ليشدد العقوبة على كل اشكال الاحتجاج
الجماعى من المظاهرات للاعتصامات للتنظيم لتصبح سجنا مؤبدا
ثم اخذ يشن حملة واسعة لتطهير المؤسسات العامة خاصة المؤسسات

النقافية من أسماهم « المحدثين » ، وأصبحت الصحف الحكومية منابر لبعلة كراهة واسعة ضد اليسار والمفكرين الديمقراطيين بعامة إذ اعتبرتهم مسؤولين عن النجاح السالح للانقفاضة الشعبية في وقف استجابة الحكومة لشروط صندوق النقد الدولي برفع الاسعار على نطاق واسع خاصة في مجموعة السلع التموينية .

وبعد شهر قليلة أضر هذا المناخ المعادى لحرية الفكر والفعل حملة المدعى الاشتراكي الذي منع عددا من الكتاب والمفكرين من السفر واستدعاهم للتحقيق في كتاباتهم عام ١٩٧٨ وهم محمد حسين هيكل وأحمد خيروش وحسين فهمي وصالح عيسى وأحمد فؤاد نجم وفريدة النقاش ... ثم تبعها حملة واسعة للتحقيق مع قيادات عليا إدارية بسبب ميولها اليسارية أو تأريفيها القضايا شملت عددا كثرأ من قادة حزب التجمع .

ومنذ ذلك التاريخ ومع تعمق التبعية إلى ظل النفوذ النقاشي المتزايد للتيارات الدينية المتعصبة من جهة وتدفق نقابات النقافة الرأسمالية على البلاد من جهة أخرى وهي جميعا نتائج مباشرة للتبعية - تزايدت عمليات مصادرة الحريات بأشكال مختلفة بدءا من قانون الأحزاب الذي يهرم إنشاء الحزب على أساس طبقي مروراً بقانون منع إصدار المطبوعات غير الدورية ومصادرة الأهر للكتاب الدكتور لويس عوض « مقدمة في فقه اللغة العربية » وكتاب الدكتور محمود اسماعيل «لوسيوولوجيا الفكر الإسلامي» ، وأهراق المسارح ونوادي الفيديو ودور السينما والدموة إلى تهريم الفن واثهار سلاح الألهاد في وجه العلمانيين ، انتهاء بمصادرات الإهالي وكتاب الإهالي المستيرة - والتي كان آخرها - حتى الآن مصادرة كتاب « لماذا نعارض مبارك » الخ .

وترى « أدب ونقد » أن منسأخا مثالبها لذلك الذي دعما مكتب الكتاب والادباء والفنسانين في حزب التجمع في عام ١٩٧٧ لإصدار هذه الوثيقة قد سبأ مرة أخرى في أيامنا وأن سمات مختلفة . لعل أهم نقاط الاختلاف فيها أن ممارسات الحصار على حرية الفكر والفهم قد باتت أكثر دهاء لأنها تتمتد بإدعاء العكس سواء من قبل الجماعات السياسية المتعصبة دينيا أو من قبل الحكم الذي يفرق الإسلام الجسأهري بالسلادة الدينية فيؤسس للتعصب على نطاق واسع ، فإذا أضفنا لكل هذا سلأه التجمع القانوني والأهلب الأوقبي المباشر لوحدنا أن هذه الوثيقة راءنة نهاية ..

وَسَائِقُ

حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

دفاع عن حرية الفكر والعقيدة في مصر

أعيد هذه الصفحات مكتب الكتاب والأدباء والفنانين المنبثق عن لجنة العمل
الجهادى . حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى . أغسطس ١٩٧٧ .

يفتقر مكتب الكتاب والأدباء والفنانين بحزب التجمع الوطنى للتقدمى الوحىوى ، بقلق كبير الى الحملة الاخيرة المكثفة ، والتي تستهدف حلم الديمقراطية وحق الاعتقاد لدى المواطن المصرى ، وحرية الكلمة والإبداع لدى الكاتب والفنان العربى فى مصر ، مشهورة فى وجهه سيف الاحاد واليسارية والماركسية واليمين المتطرف من تيار التكفير والهجرة .

لقد ذكر السيد رئيس الجمهورية أكثر من مرة انه اصدر اوامره باقصاء المحدثين واليساريين الماركسيين عن المناسبات القيادية فى أجهزة الاعلام والثقافة . ثم اضيف اليهم بعد اغتيال الشوبخ الذهبى ما سمي باليمين المتطرف . وأشارت الصحف المصرية الصادرة فى ١٦/٧/١٩٧٧ الى أن الحكومة بصدد اعداد مشروع قانون يحرم من وصفوا بالملحدین أو الماركسيين والمنتمين لتيار التكفير والهجرة ، من تولي أى منصب قيادى فى أجهزة الاعلام والثقافة .

وسبقت بعض الأجهزة الحكومية هذا التشريع المرتقب . فبدأت تعد قوائمها السوداء لنفسها ، وعلى مسئوليتها ، لن تتعامل معهم ومن لا تتعامل .

وفى هذا الصدد ، فمن مسئوليتنا ان نأخذ النظر الى عدد من الاعتبارات العامة ، وهى :

أولا : أخذ للدستور المصرى الحالى (دستور ١٩٧١) بما اخذت به كافة الدساتير المصرية السابقة منذ دستور الثورة العربية حتى الدستور المؤقت الصادر فى مارس ١٩٦٤ ، فضلا عن المواثيق الدولية ومنها ، لإعلان العالمى لحقوق الإنسان ، من مساواة المواطنين جميعا فى الحقوق والواجبات ، وإقرار مبادئ حرية الرأى والعقيدة . وعدم جواز التفرقة بينهم فى الحقوق والواجبات ، بسبب اللون أو الجنس أو العقيدة الدينية أو العقيدة السياسية .

وصور قانون يحرم طائفة من المصريين من تولي مراتب معينة من الوظائف بسبب عقائدهم الدينية أو آرائهم السياسية . عصف كامل بنصوص الدستور وبكل المواثيق الدولية التى تحترم حقوق الإنسان .

ثانيا : ان القانون العام المطبق فى مصر ، لا يؤثم اعتناق أى مصرى لفكر أيا كان وكل النصوص الواردة فيه لا تعاقب على

على العقيدة في حد ذاتها ، ولكنها تعاقب على انشاء
تنظيمات سياسية تدعو لبعض المقائد السياسية أو
الدينية ، وبصرف النظر عن مدى دستورية ذلك النصوص
في ضوء الاقرار والالاحاح على حرية انشاء الاحزاب في مصر .
فان التشريع المقترح يأتي بمعقوبة جديدة ، وهي حرمان
طوائف من المصريين مما يستحقونه بعملهم أو جهدهم ،
لمجرد انهم يعتقدون أو يرون ما يخالف آراء الآخرين .

ثانيا : ان كافة قوانين العمل التي صدرت في مصر ، ومنها القوانين
المعمول بها الآن في القطاع العام والحكومة والقطاع الخاص
والمؤسسات الصحفية والثقافية ، لا تضع العقيدة الدينية
أو الدنيوية كشرط من شروط تولى أى عمل أو الترقية
لأى منصب . والقانون المقترح ، والقوائم السرية بمنع
التعامل مع أجهزة الثقافة والاعلام ، اعداد لحق العمل
وفتح لباب الفصل وتجميد الترقى والحرمان من المناصب
القيادية تحت دعوى الالحاد أو الكفر .

وبالاضافة الى تلك الاعتبارات العامة . فان هناك
اعتبارات أخرى أكثر خصوصية تهدد بالقضاء على حرية
الفكر والعقيدة ، وعلى الابداع الفكرى والفنى ، وعلى القون
بتمدد الآراء وبقيام نظام حزبي ديمقراطى في مصر :

١ - ان كلمة « الالحاد » مصطلح مطاط غير محدد ، تخذف فيها
وجهات النظر من عدم الى عصر ، ومن بيئة الى بيئة بل
ومن فرد الى فرد . وفي ايماننا هذه يوجد بين علماء المسلمين
(ومدير الجامعة الاسلامية في المدينة المنورة مثلا) من يذكر ان
الانسان هبط على القمر ، ويكفر من يصدق هذا ، ويكفر من
يقول بان الارض كروية وتدور حول نفسها . وقبل ذلك ، في
العهود انهم الازهر احد علمائه ، الشيخ على عبد الرازق
بالالحاد ، وطلب مصادرة كتابه « الاسلام وامول الحكم »
وسحب منه شهادة العالمية ، وفصله عن وظيفته . وبعدها بربع
قرن اعتذر الازهر نفسه عن موقفه القديم ، فاعيد طبع الكتاب ،
وردت اليه شهادة العالمية ، وعين وزير للاوقاف ليشرف على
المساجد والدعوة الاسلامية . والحوادث القديمة اكثر من ان
تخصى في العالم الاسلامى وخارجة . لقد حكم على « جاليليو »

بالإعدام لأنه قال إن الأرض كروية وتثور حول نفسها ، وتعرض
الشاعر عمر الخيام للمحنة نفسها •

إن تحديد من هو المحد لمر بالغ الصعوبة ، يمكن أن يتسع
فينطوى تحته معظم تصرفاتنا المعاصرة ويمكن أن يضيق فلا
يشمل غير المرتد علانية ، وإقرار منه ، على نحو ما تقرر كتب
الفقه نفسها • وكذلك فالإلحاد تيار فكري يضم فلسفات قديمة
وحديثة معاصرة ، وليس كل معتنق لفلسفة من الفلسفات يقر
بهذا الجانب بالضرورة •

كما أن فكرة التكفير تضم تيارات تبدأ بالخوارج وتمتد
لتؤثر في بعض المدارس الإسلامية الحديثة والمعاصرة مثل أفكار
السلادة أبو الأعلى المودودي وسيد قطب • والمذهب الوهابي
المتعمد في المملكة العربية السعودية يعتبر كثيرا ما هو مقبول من
سلوك المسلمين في الدول الأخرى كفرا •

إن تلك الحقائق كلها ، ستجعل القانون المقترح يفقد للشروط
الصحيحة لأي تشريع ، إذ سيعتمد على صياغات عامة وغير
محددة ، وسيطبق مصطلحات غير محددة المعنى ، وهو ما يجعله
مطية للأغراض السياسية والشخصية في ظل أي حكومة •

٢ - والشئ نفسه يمكن أن يقال عن اليسار الماركسي • فمن هو
اليساري الماركسي ، وما حدود الماركسية التي تبرر عزل
صاحبها من أي نشاط ثقافي أو إعلامي • وما لونها • فنحن نعرف
أن للماركسية الآن تطبيقات عديدة • • صينية ويوغسلافية
وسوفيتية وكوبية وفيتنامية ، بل وأوروبية غربية • • فأى
هذه الماركسيات نعدى • وبالتالي من هو اليساري الماركسي
المرفوض • • ومن الذي يملك تحديده • وما القاعدة التي يعتمد
عليها في هذا التحديد • فضلا عن أن الماركسية فكر إنساني ،
ويساهم الماركسيون المصريون في بناء أحد الأحزاب السياسية
الثلاثة القائمة •

٣ - إن أثر هذه القوانين التي يراد إصدارها ، والقوائم التي صدرت
بالفعل ، لا يتوقف عند الأفراد أنفسهم ، ولها يتجاوزهم إلى
ما يباعدون • وأي إبداع لا يجيء كاملا في ظل الخوف لأن صاحبه
يتحرك في ظل أن أي كلمة قد تطيح به ، وإن أي تعبير قد يلقي
به في الشارع • فأى حضارة إنما تبدأ حيث ينتهي الخوف •

٤ - ان هذه القوانين لن توقف الكتاب والفنانين الحقيقيين عن الابداع أو الانتاج ، ولكنها سوف تدفع بهم الى حيث يمكن لانتاجهم ان يلقى تقديرا . لقد منعت مصر رواية الكاتب الكبير نجيب محفوظ « أولاد حارتنا » وصايرت رواية الكاتب السوداني الطيب صالح « موسم الهجرة للشمال » فكانت النتيجة ان طبعتا كلتاهما في بيروت ، . . . وبدأنا نقرأها مستوردين ، بدل ان نصدرهما للآخرين .

ان ثمة محاولات كثيرة ومركزة يهملها الا تكون مصر مركز الثقل الثقافي في المنطقة ، وهي تنسقط كل كاتب مبدع أو فنان اصيل يحس بان حرية ابداعه محدودة ، أو لا يجد لانتاجه الجيد مكانا وتقديرا . ومثل هذه القوانين والقوائم تدفع بالفنانين والكتاب والادباء الى نشر انتاجهم في الخارج دفعا .

٥ - ان العرب في ازمى عصورهم وارقاها حضارة عرفوا كيف يفرقون بين المعتقد الدينى والابداع الفنى . ويقول القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى المتوفى عام ٩٧٦ م في كتابه « الوساطة بين المتنبى وخصومه » . . « الدين بمعزل عن الشعر » ولقد اختار الشعر لانه من العربية الاول على ايامهم . ويمكن ان نقول معه الآن « الدين بمعزل عن الفن » . أى اننا لا نقيم العقيدة الدينية عند النظر الى عمل فنى . لا نحكم عايه من خلال محتواه الدينى ، وانما في ضوء القواعد الفنية التى تحدد اسمه وخصائصه .

ان مكتب الكتاب والادباء والفنانين في حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى ، ليشجب هذه المحاولة وينبه الى خطورها على تقدم الفكر في مصر ، ويدعو كل الهيئات التى تعمل في هذا المجال الى التكتاف معه في فضح اية قوانين أو اجراءات تقيد عن الابداع في مصر ، وتحد من حرية الكتاب والادباء والفنانين ، وتتحول الى ارباب يلاحقه في كل ما ينتج .

ان الكتاب والادباء والفنانين في مصر ، على اختلاف مذاهبهم والوانهم ، هم في حاجة الى مزيد من الحرية والرعاية ، لا الى تقييد لتقليد المآخ اهم منها حتى الآن .

نداء للافراج عن الفنان البحريني مجيد مرهون



نشرت « احب ونقد » في العدد (٣٥) وثيقة عن حياة ونضال الفنان الموسيقي البحريني « مجيد مرهون » وحتى يصبح تضامنا فمالا مع الفنان الذي يقبع في زنزانة بجزيرة مهجورة منذ عشرين عاما نطلب اليك ايها القارئ العزيز ان تبادر بالتوقيع على هذا النداء وترسله لنا لتعيد ارسائه الى كل من حكومة البحرين ونظمات حقوق الانسان لمساعدة الفنان في الخروج من محبته .

اجمع ايضا توقيعات اصدقائك ، وكل هؤلاء للاميريين على الحرية وحقوق الانسان حتى يصبح نداؤنا اقوى واشد فعالية بجمعنا بيننا ومثابرتنا وحتى يعرف مجيد مرهون ان له اصدقاء في كل مكان :

» اضم صوتي للمطالين بالافراج عن الفنان مجيد مرهون حتى يكون قادرا على مواصلة عطائه الفني في ظروف انسانية «

الاسم :

العنوان :

رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١

شركة العمل
للطباعة والنشر والتوزيع
(مورافيتلى سابقاً)
١٩ سید محمد ریاضی - عابدین
تلفون ٣٩٠٤٠٩٦

طبعیت ۲
وزارت کھانا و زراعت
اسلام آباد
۳۹-۵-۹۶

أدب
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

٣٨

مايو ١٩٨٨

حوار مع
نعمان عاشور
ومقال لم ينشر

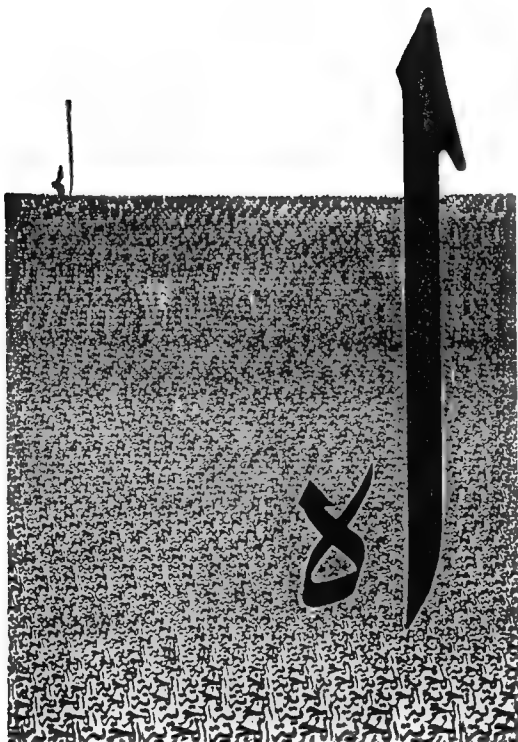
المثقفون والسلطة
في المجتمعات العربية
محمود أمين العالم

كلام مثقفين
/ الأكلون لحومهم /
صلاح عيسى

حوارات مع
برتولوتشي
عبد الكريم برشيد
مصطفى كاتب



مصطفى الزيات



خط حسن مسعود

فَهْذِلْ الْعَدَى

٤	فريدة النقاش	■ الصحاح : وحدة المثقفين لا وحدة الثقافة	■
٨	محمود أمين العالم	■ إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة	□
٢٨	د . أبو بكر السقاف	■ حلم السلام الدائم : أقوى من ألف فيس	□
٤٠	سلوى سالم	■ باريس ٦٨ : السينا المناضلة	□
٤٩	نعمان عاشور	■ المسرح يقاوم الثورة المضادة	□
٥٦	أسامة عفيفي	■ آخر حوار مع نعمان عاشور	□
٦٢	عماد حمودة	■ قصص : رقصة على جراح العائلة	■
٧١	اسماعيل العادلي	■ الدائرة	□
٧٤	سارة	■ حكاية رجل لا يعرفونه	□
٧٦	عمرو عبد الحميد	■ مسكين اسمه الحب	□
٧٨	حلمي سالم	■ أشعار : عشر قصائد في الوداد	■
٨٨	فريد بركات	■ خط الاستواء	□
٩١	أحمد اسماعيل	■ تقاليل	□
٩٣	محمد عليوة	■ الدخول	□
٩٥	التحرير	■ تواصل	□
٩٨	عبلة الرويتي	■ حوار مع المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد	■
١٠٤	ناصر عبد المنعم	■ حوار مع المسرحي الجزائري مصطفى كاتب	□
١٠٧		■ تعقبات من أنور كامل و د . رفعت السعيد	□

الحياة الثقافية

١١٧	صلاح عيسى	■ كلام مظفين : الآكلون لحومهم	□
١١٨	كامل رمزي	■ مهرجان الأفلام التسجيلية	□
١٢٣	شوقي فهم	■ حوار مع بروتولوتشي	□
١٢٨	سامح مهران	■ الملك هو الملك	□
١٣١	عبد الغني داود	■ دعاء على سنار الكعبة	□
١٣٥	اسماعيل المهدي	■ المكتبة الأجنبية : الورقة	□
١٣١	منتصر النقاش	■ تلال من غروب	□
١٤٤	سليمان شفيق	■ رسالة النيا : مؤتمر طه حسين	□
١٤٧	محمد الحزنجي	■ رسالة موسكو : القصة القصيرة في بيت أبيها	□
١٥١	خاص	■ رسالة باريس : حضرت السياسة وغابت الثقافة	□
١٥٣	صالح سعد	■ رسالة ليسجراد : بريخت الذي لا نعرفه	□
١٥٥		■ مواصلة الحوار حول تنظيم الأدباء	□
١٥٧		■ وليقة (من عدن) : الثقافة والعملية الثورية	■

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

٣٨

السنة الخامسة - مايو ١٩٨٨

رئيس التحرير
فريدة النفاش
المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي
د. أمينة رشيد
صلاح عيسى
د. عبد العظيم أنيس
د. عبد المحسن طه بدر
د. لطيفة الزيات
ملك عبد العزيز
مكرم عبد العجيد

حلمي سالم
مجلس التحرير

إبراهيم أصلان
د. سيد البحراوي
كمال رمزي
محمد رومي

المراسلات : مجلة أدب ونقد - ٢٣ شارع عبد
الخالق ثروت - القاهرة - مصر

الاشتراكات : (لمدة عام) : داخل مصر)
١٢ جنيه - (البلاد العربية) : ٥٠ دولار -
(أوروبا وأمريكا) : ١٠٠ دولار أو مئمتان

□ من كتاب العدد □

عمود أمين العالم ، مفكر ومناضل ملكي مصري ، صاحب
إسهامات بارزة في الثقافة المصرية وفي الفكر الاجتماعي ، من
أهم كتبه « في الثقافة المصرية » - مع عبد العظيم أنيس ،
« فلسفة المصادقة » ، « معارك فكية » ، « الوعي والوعي
الزائف » . ويشرف حاليا على تحرير الكتاب غير الدوري
« قضايا فكرية » .

نعمان عاشور ، كاتب مسرحي من رواد مسرح الستينات
المصرية ، رحل في أبريل ١٩٨٧ ، من أشهر مسرحياته : حيلة
الدوغري ، المغاميس ، الناس التي تحت ، الناس التي فوق ،
الجيل الطالع ، باحلم بامصر . صدر الجزء الأول من مذكراته
بعتوان « المسرح حياتي » عام ١٩٨٤ .

إسماعيل المهدي ، كاتب ومترجم مصري . من أبرز ترجماته :
المبادئ الأساسية للفلسفة - والمادية والثالية في الفلسفة
لبوليتزر - الأنبياء الأعداء لكازانتيكي - سارتر بين الوجودية
والماركسية - الجانين لأبيرو كامي .

صلاح عيسى ، صحفي ومؤرخ ، له : الثورة المراهية ، متقنون
وعسكر ، حكايات من مصر ، الكارثة التي تبعدنا . له
مجموعة قصصية تحت الطبع بعتوان « بيان مشترك ضد
الزمن » .

إسماعيل العادلي ، قصاص من جيل الستينات ، صدر له
« العام الخامس » ١٩٨٢ ، عن مطبوعات خطوية ، « أيام
المطر » عن دار شهدي ١٩٨٥ .

لوحة الغلاف للفنان
مصطفى الرزاز

المساهمات الأدبية والفكرية التي تنشرها « أدب ونقد »
غير مدفوعة الأجر . ويأتمنها أصحابها تطوعا لدعم
العمل الثقافي الوطني الديمقراطي .

افئئاءحيت

وحدة المثقفين ... لا وحدة الثقافة

فريدة النقاش

خرجت من مهرجان طه حسين الذى نظمته كلية الآداب فى جامعة المنيا وشارك به عدد كبير من أساتذة الجامعات والمفكرين توصية تطالب بتنقية علوم الفلسفة المنطق فى المدارس والجامعات من كل مايتنافى مع العقيدة ، ومرت هذه التوصية مرور الكرام دون أن يلتفت إليها أحد أو يتوقف أمام الدلالة الخطيرة التى تنطوى عليها .. والدلالة الأشد خطورة لسكوت هذا العدد الكبير من المشاركين على ما يشكل عدوانا على حرية الفكر وحق الاجتهاد ، بشكل سافر .

فالتوصية تدعو ببساطة لدمج الفلسفة فى الدين لصالح الأخير ، وإختزال تاريخ الثقافة فيه باعتباره المركز الرئيسى لها وليس أحد روافدها بين روافد كثيرة ، ذات منابع مختلفة باختلاف مصالح الطبقات الإجتماعية التى تنتجها . كما هو الواقع فعلا .

إن المعنى الخطير الذى تحمله هو هذا الطابع الهجومى المتنامى للنظرة الواحدية التى تزحف علينا ولهذه النظرة وجوه عديدة فى حياتنا الفكرية والسياسية على السواء ؛ فلها وجه فى الفكر القومى المثالى الشوفينى الذى يرى الأمة جوهرأ ثابتا خالدا واحدا لا تؤثر فيه الصراعات الواقعية ولا تحولات الزمن الذى يأتى ويروح لبقى جوهر الأمة ثابتاً ومتميزاً عظيما متعاليا على الآخرين ، ذلك تعالى الذى يصل إلى ذروته فى الفكرة الصهيونية التى تقول إن اليهود هم شعب الله المختار والذين يحق لهم حكم الآخرين والسيطرة على مصائرهم .

والوجه الثانى للنظرة الواحدية لفكرة الجوهر الثابت القومية هو الوجه الدينى الذى تتسع رقعته جغرافيا ليوحد البشر جميعا تحت راية دين هو بدوره جوهر ثابت خالد لا يتغير ولم يتغير ، والأساس فيه الإلتناء للدين وليس الموقع الذى ينهض عليه هذا الإلتناء .

وتحتوى الفكرة الصهيونية على البعدين معا ، القومى والدينى ، وهو ما يجعلها تتوفر فى نظر معتقبيها على قوة رومانسية إضافية لأنها تنهل من حكايات وأساطير الجالين معا وتضفرهما فى نسج عاطفى يحكم يوحدهم اليهود الشتات مع دولة الوعد الإلهى القومية ، فيصبح ولاء الغالبية العظمى منهم لإسرائيل لا لبلدان المولد والجنسية ، وحيث يتخفى الطابع العنصرى الإستغلالى لما وراء وهمين يستمد كل منهما قوة من الآخر ويرتكزان معا شأن كل الأوهام على مصالح الطبقات السائدة المالكة . وتخلق هذه الطبقات شتى أنواع المؤسسات وتجنبد الخبراء وتنشئ الترسانات الإيديولوجية لإعادة إنتاج هذه الأوهام وترسيخها فى عقول وقلوب الكادحين على صعيد العالم الذى تحكمه . إنها تستثمر أيضا الى أقصى حد وبمهارة تحسد عليها تلك المسافة التى تقع بين الوجود الإجتماعى للكادحين الذين يصطدمون بحقيقة الاستغلال فى واقعهم وبين الوعى الإجتماعى الذى يتخلق عن هذا الوجود ولكنه يظل لزمان طويل أسيراً لترسبات الماضى وقواه الروحية المهيمنة .

إن شعار « وحدة الثقافة » الذى تبثه الآن القوى الرجعية من أجل إستخدام جديد لمواجهة نفوذ الأفكار الاشتراكية هو شعار قديم إذن .



وهذا الشعار ليس خاطئا فقط لأنه حكومى ولأنه أمريكى ورجعى يستر مصاح الرأسمالية التابعة والاحتكارات التى تعمل لصالحها هذه الرأسمالية تحت شعار « وحدة الأمة » ، ولكنه خاطئ أيضا لأنه وهم ، ذلك الوهم الذى تتأسس عليه تلك النماذج الثقافية الجاهزة المقلوبة أى الكليشيات التى يصبون فيها — من قبل مايسمى بالانتاج الواسع « للثقافة الجماهيرية » — كل الأفكار القديمة ، وحيث تتسع عملية إحياؤها وتجميلها كلما إحتدمت التناقضات الطبيعية فى المجتمع التابع والرأسمالى ، وكلما أصبح الكادحون على شفا الإمساك بمصائرهم وتحويل هذه التناقضات لصالحهم ...

إنها الكليشيات والقوالب المجهزة المملبة التى يغنون بها المشاعر السطحية والعاطفية المبتذلة والرضا عن النفس والأخوة الزائفة بين المستغلين والمستغلين ، وقيم النجاح الشخصى والوصاية وهى جميعا قيم فى ميسس الحاجة لإشاعة الفكر الخرافى الذى ينتعش إلى جانب التقدم العلمى المائل حيث تنشأ مؤسسات جبارة لترويجها كأحد أدوات التلاعب بوعى الكادحين وقوليتهم فيما يسمى وحلة الثقافة ... وإنتاج خرافة جديدة هى هذا التجاور العيى للجدائة مع الخرافة .

ويبقى الهدف الرئيسى لكل هذا العنف الواحدى هو إخضاع الكادحين روحيا وتقليم أظافر حركتهم فى مستوياتها المختلفة ، سياسية كانت أو فكرية ، ونزع إستقلاليتها وإخاقها بواحدة المركز .. سواء كان الدين أو الأمة التى هى قرين الطبقة السائدة .

فلو تأملنا فى الأمر جيدا لوجدنا أن إختزال الدين فى الفكرة الإيمانية وحدها ، وإختزال القومية فى الطبقة السائدة ، يقرء فى المطاف الأخير — إذا ما امتدت الأفكار

لنهايتها .. إلى الحزب الواحد .. إلى الأب .. إلى الزعيم الواحد .. والكلى فى واحد ..
ذلك الواحد الذى لابد أن ينفى الآخرين لأنه يستمد شرعيته فى العمق وفى الثقافة
الواحدة من واحدة الإله .. ويصبح أساسا للإستبداد والقمع من كل نوع .



يجرى إضفاء القداسة على الزعيم الواحد الذى يظهر عادة فى صورة الأب الرحيم
وفى سياق عملية فكرية ودعائية معقدة تختفى وراء قداسته سلطة رأس المال البغيضة التى
هى فى الأصل الركيزة الحقيقية لهذه القداسة وهى تتخذ لنفسها صورة رمزية . وغالبا
ما تتجسد فيها « وحدة الثقافة » على الصعيد العملى إذ يصبح هذا الأب الزعيم الواحد
مصدرا للحكمة والإلهام ويكاد فى بعض الحالات أن يصبح معبودا أرضيا — وننتفىشى هذه
الحالة من إزدیاد تخلف الجماهير وبؤسها واقتقادها لدور الطليعة المنظم . ومع ذلك ..
وبالرغم من قوة هذه الفكرة عن وحدة الثقافة سواء فى أساسها القومى أو الدينى ، فإن
التنوع يفرض نفسه على الواقع . وينتق منه رغم كل الصعاب والمتارس ، ويخرج شعر
العامة وأدبها ليزداد قوة ونفوذا على سبيل المثال رغم جهود القوميين المثاليين الذين رأوا
فى النصحى جوهر الأمة الأصل الخالد ولغة الكتب المقدسة التى لايجوز الخروج
عليها .

وخرجت الثقافة التقدمية بكل أشكالها كتنقيض للثقافة « الواحدة » السائدة ، ومن
بين المراكز الرئيسية لهذه الثقافة التقدمية التنقيض يتجلى ادراكها للمضمون الطبقي
وللأسس الاجتماعية لمختلف المفاهيم والنظريات التى بنيت عليها « الثقافة الواحدة » ، وكيف
أنها كانت تكتسب فى كل مرحلة ملامح جديدة بجدية المرحلة لتعيد انتاج نظام الاستغلال
وتروض الحياة الروحية للكادحين لمقتضياته .

تقدم الحياة المعاصرة كل يوم براهين جديدة على هذه الحقيقة ، أى وجود ثقافات
لثقافة واحدة فى المجتمع الطبقي تنفى « الواحدة » بكل أشكالها وتبديتها .. بل
وتبرزها كأساس للقمع .

وإن تطور أشكال التضامن داخل المجتمع الاسرائيلى وفى أوساط اليهود مع الانتفاضة
الفلسطينية المتصاعدة — وإن كان تطورا بطيئا إلا أنه يقدم مثل هذا البرهان على إخفاق
شعار وحدة الثقافة القومية اليهودية التى تضم تحت جناحها كل اليهود فى الاطوار المعصرى
الصهيونى ؛ وأن هذا المجتمع نفسه — رغم كونه مجتمعا طبقيا معصريا مغلقا — قد أفرز
عناصر ديمقراطية خرجت من أحشائه وفى مواجهته لتدعم كفاح الشعب الفلسطينى وتساند
مطالب الإنتفاضة المشروعة بالجلء عن الأرض المحتلة والإعتراف بحق تقرير المصير للشعب

الفلسطينى . وهذه إحدى القضايا ذات الطابع المعقد التى ينبغى علينا أن ندرسها جيدا خاصة أن هذه القوى ترفض الصهيونية من أساسها .



ولكن نفى وحدة الثقافة وبرهنة الحياة على التعدد والغنى هو شيء ووحدة المثقفين شيء آخر .. فوحدة المثقفين تظل ضرورية وملحة لحماية هذا التعدد وخلق المناخ الملائم لازدهاره ونموه وتفاعله الصحى . لذا تبقى دعوتنا لانشاء رابطة للكتاب الديموقراطيين قائمة وحية دون أن تعنى أبدا أننا نقول بوحدة الثقافة أو ندعو لها ، ودون أن تعنى أيضا أن المنطلق الإيديولوجى الواحد يساوى خلق نماذج بشرية مكررة ومنسوخة من بعضها البعض ، وتلك قضية أخرى .



إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة

محمود أمين العالم

مدخل عام

ما أكثر ما تعالج قضية العلاقة بين المثقفين والسلطة معالجة تبسيطية . فالمثقفون يتقلصون في نموذج المثقف فرد مطلق يقف في مواجهة سلطة مطلقة . وبين هذا المثقف الفرد والسلطة تقوم علاقة محددة . فالمثقف إزاء هذه السلطة قد يكون « ناقدًا أو مبررا أو متفرجا »^(١) ، وقد يكون داخل السلطة أو خارجها ، وقد يكون مع السلطة أو ضدها . وعلى هذا فالعلاقة بين المثقف والسلطة لا تخرج عن أن تكون علاقة ثنائية سواء كانت استيعادية أو توفيقية .

والواقع أن العلاقة بين المثقفين والسلطة أكثر تعقيدا من هذه الثنائية التبسيطية . بل لعل هذه العلاقة أن تختلف باختلاف الملامسات الاجتماعية والتاريخية التي تتمحق فيها ، كما يختلف كذلك الوعي بها باختلاف هذه الملامسات واختلاف المواقف منها .

في أوائل عام ١٩٦٧ زار مصر الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر وألقى في جامعة القاهرة محاضرة حول « دور المثقف في المجتمع المعاصر » . ولقد اقتصر سارتر في محاضراته على تحديد دور المثقف في المجتمعات الأوروبية الرأسمالية وعرف المثقف بأنه « العالم الذي يخرج باهتمامه وعمله من حدود علمه المتخصص الى آفاق المصالح الإنسانية المشتركة » . وفي تعريفه هذا للمثقف ، وفي محاضراته بشكل عام ، وضع سارتر المثقف في تعارض مع السلطة بشكل مطلق . ولقد اختلفت مع محاضرة سارتر في مقال نشرته^(٢) آنذاك فرقت فيه بين مستويات ومواقف مختلفة للمثقفين وأشكال وطبائع مختلفة للسلطة ، وأشارت في هذا المقال الى أن السلطة ليست هي مجرد الجهاز المركزي بل هي كذلك الهياكل

(*) بحث ألقى في ندوة « المعرفة والسلطة في المجتمعات العربية » التي انعقدت في صنعاء بين ٦ و ٩ تموز (يوليو) ١٩٨٧ ، ونظمتها جامعة صنعاء بالتعاون مع معهد الإنماء العربي .

السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتعليمية الى غير ذلك ، وأن موقف المثقفين سواء داخل جهاز الدولة أو خارج هذا الجهاز إنما يختلف باختلاف طبيعة هذا الجهاز وطبيعة سياساته من حيث أنه جهاز رجعي أو تقدمي ، وأن موقف المثقفين لا يتحدد فحسب بالتأييد أو بالرفض للسلطة على اطلاقها وإنما يتحدد أساسا بمدى مشاركة المثقفين مشاركة فعلية عملية في تكريس سياسات هذه السلطة أو تغييرها تغييرا جليا .

وكما كانت محاضرة سارتر تعبيرا عن موقف أغلبية المثقفين في البلاد الأوروبية الرأسمالية آنذاك ، فإن أكاد أتلمس في كلماتي القديمة تضاريس تلك المرحلة من تاريخ مصر في الخمسينات والستينات عندما كانت ثورة ٢٣ يوليو في السلطة بقيادة جمال عبد الناصر ، وكانت تلتف حولها الجماهير الشعبية للأمة العربية جمعاء ، بل الأغلبية الساحقة للمثقفين العرب بمستوياتهم واتجاهاتهم المختلفة .

حقا ، لقد عانت ثورة يوليو في بدايتها بانسحاب بعض المثقفين عنها ، وسلبتهم ازاءها بل صدامهم معها نتيجة لبعض توجهاتها السياسية والثقافية والاجتماعية آنذاك .

وفي كتابه « أزمة المثقفين » يعرض الأستاذ محمد حسنين هيكل لعناصر هذه الأزمة ويكررها في أمور ثلاثة هي :

- ١ — المطالبة بعودة الجيش الى التكتلات .
 - ٢ — المطالبة بالديمقراطية وعودة الأحزاب .
 - ٣ — المفاضلة بين أهل الثقة وأهل الخبرة » وذلك نتيجة لتعيين بعض العسكريين في عدد من الشركات والهيئات والمؤسسات وفي وظائف يبدو أنها فنية بحيث لا تحمل غير المتخصصين في أعمالها ^(٢) .
- على أن القضية آنذاك لم تكن في تقديري هي أزمة علاقة بين المثقفين على اطلاقهم والسلطة الجديدة كجهاز سياسي عسكري أو أزمة مفاضلة بين أهل الثقة وأهل الخبرة . بل كانت الأزمة ذات أبعاد سياسية واجتماعية وايدولوجية أساسا . فلا شك أن ثورة يوليو ، وغيرها من الثورات العربية الأخرى التي قامت قبل قيامها أو بعد قيامها ، قد شارك في قيامها وفي قيادتها طلائع من المثقفين ذوي التوجه التقدمي والقومي العام . حقا ، ان الطابع العسكري قد غلب على هذه الثورات . الا أن هذا الطابع العسكري لا يخفى الوجوه الثقافية البارزة التي شاركت في التخطيط وفي قيادة هذه الثورات . هذا ، فضلا عن أن ضباط الجيش أنفسهم يعدون من الفئات الثقافية بالمفهوم العام للمثقفين كما سنعرض لذلك فيما بعد . والواقع أن ثورة يوليو لم تنجح في تحقيق بعض أهدافها الا بفضل المشاركة الفعالة لمئات المثقفين في مختلف مستويات العمل السياسي والاقتصادي والاجتماعي والاعلامي والثقافي عامة .

ففي خطة التنمية الاقتصادية الأولى مثلا اشترك في وضعها ألف وخمسمائة من كبار المتخصصين ، وقام على تنفيذها عشرات الآلاف من المثقفين الذين يجتمع فيهم أهل الثقة بأهل الخبرة ^(٤) . ولهذا ، فإن التناقضات والسلبيات في ثورة يوليو ، لا ترجع في الحقيقة الى أزمة المفاضلة بين أهل الثقة وأهل الخبرة ، أو الى أزمة التعارض والمصادمة بين المثقفين والثورة كما يقال ، أو الى سلبية المثقفين ازاء الثورة ، وإنما ترجع الى الطبيعة الطبقة للثورة والى ايدولوجيتها التوفيقية والى نوعية المثقفين الذين استعان بهم الثورة لتحقيق أهدافها . لقد كانت الثورة تنادي بالتغيير الاجتماعي والاشتراكية ، وتستعين بمثقفين معادين لشعارات التغيير الاجتماعي وللإشتراكية ولمشروعاتها عامة أو على الأقل غي

مدركين وغير واعين حتى بحقائق وآليات التغيير الاجتماعي. الذي تسعى الثورة الى تحقيقه ، في الوقت الذي كانت تغيب في السجون لفترات طويلة المثقفين الاشتراكيين الحقيقيين أو تعمل على تهميشهم اجتماعيا أو تسعى الى استيعابهم داخل ايديولوجيتها الخاصة .

لم تكن القضية اذن في الخمسينات والستينات هي أزمة العلاقة بين المثقفين والثورة أو بين المثقفين والسلطة ، بل كانت خلافا حول سياسات وايدولوجيات داخل الثورة وخارجها تتعلق بالديمقراطية والتنمية الاقتصادية والاجتماعية والسياسة الخارجية فضلا عن مناهج وأساليب وأسس تحقيق الوحدة العربية .

ولهذا فان المقال الذي كتبه عام ١٩٦٧ ردا على سارتر كان تعبيرا عن هذه الخبرة الواقعية الحية ، أكثر منه تعبيرا عن اشكالية موضوعية بين المثقفين والسلطة .

عل أننا في هذه السنوات الأخيرة ، نجد هذه القضية تبرز من جديد في صورة اشكالية بل مأساوية حادة ، وتتسع فيها المسافة بين طرفيها حتى تكاد تصل الى ما يشبه الثنائية المطلقة .

ولقد استطعت أن أحصى خلال السنوات الأخيرة خمس ندوات غير ندوتنا هذه فضلا عن مقالات متناثرة ، يدور محورها حول العلاقة بين المثقفين والسلطة . وفي تقديري أن هذا الاهتمام البالغ بهذه القضية ، والطابع الاشكالي الحاد لطرحها انما هو تعبير عما يعانيه واقعا العربي الراهن في هذه السنوات الأخيرة من أزمة بنوية في مجمل أوضاعه وممارساته السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تزداد كل يوم تخلفا وتمرقا واستبدادا وتبعية . وقد لا يسمح المجال بتفصيل حول طبيعة هذه الأزمة وأسبابها وآفاقها ، ولكن حمسى أن ألخص هذه الأزمة بفقرة واحدة من تقرير المنظمة العربية لحقوق الانسان الذي صدر مؤخرا .

تقول هذه الفقرة « ان الرأي العام العربي » يدرك أن الهزائم والانتكاسات التي حاقت بوطنه الكبير في السنوات الأخيرة ليست قدرا محتوما . وليست دلالة على عجز شعوب أمته . وانما هي بسبب عجز الأنظمة . وأن هذه الشعوب قد سجلت في الماضي القريب انتصارات باهرة ، وقدمت أعز التضحيات . وأن أهم أسباب الأزمة الحاضرة هي التغيب القسري للجماهير العربية عن المشاركة في تقرير مصيرها والاسهام في صياغة حاضرها ومستقبلها ، والدفاع عن أوطانها وأن هذا التغيب يبدأ بمصادرة الحريات الأساسية للجماهير وينتهي بالانتهاك الفاضح لحقوق الانسان الفرد »^(٥) .

ان خلاصة هذه الصورة التي تقدمها هذه الفقرة من تقرير « المنظمة العربية لحقوق الانسان » هي أن الأنظمة العربية عاجزة ، والجماهير العربية مغيبة . وبصرف النظر عن حقيقة موقف الأنظمة هل هي عاجزة أم متواطئة ، فلا شك أن هناك تخلفا في جانب الأنظمة ، وتغيبا في جانب الجماهير . وفي هذه الصورة المأساوية كان من الطبيعي أن تبرز اشكالية العلاقة بين المثقفين (الذين هم طلائع الوعي الاجتماعي على اختلاف انتساباتهم واتجاهاتهم) وبين الأنظمة الحاكمة ، وأن تتعقد الندوات وتكتب المقالات وترتفع التساؤلات الفلقة حول المثقفين وموقفهم ودورهم ومسئوليتهم في مواجهة هذه الأوضاع .

ولا أنردد في أن أقول بصراحة واجبة أن بعض الكتابات وبعض المداخلات في هذه الندوات ،
ماكانت — موضوعيا على الأقل — تنبئ الى تحديد معالم الخروج من محنة هذه الأوضاع ، بقدر
ماكانت تغيب حقائق وآليات هذه المحنة ، كما كانت تمسح بالمتبقي الموضوعي لمعالجتها ، وبالتالي كانت
تكرسها تكريسا . وليس هذا بالأمر الغريب الشاذ . فالتقافة بعد من أبعاد هذه « الأوضاع —
المحنة » . وباعتبار آخر أكثر عمومية وأكثر موضوعية ، ان الثقافة بعد من أبعاد السلطة ، كل
سلطة . ولهذا فإن القول — وهنا ندخل في موضوعنا — بالثنائية الضدية الاستيعابية أو الثنائية
التوفيقية بين المثقفين والسلطة لايفضي الى تغيب حقيقة العلاقة بين المثقفين والسلطة فحسب ، بل
يفضي كذلك الى طمس طبيعة الثقافة وطبيعة السلطة على السواء . فلا سلطة بغير ثقافة ، ولا ثقافة
لاتنسب الى سلطة ما سائلة ، أو سلطة أخرى تسعى لأن تسود .

ولهذا فليس صحيحا ما يذهب اليه بعض الكتاب من أن المثقف والسلطة ينتسبان الى حقلين
دلائل مختلفين وأن العلاقة الوحيدة بينهما هي علاقة الصراع ^(٦) .

حقا ، هناك تمايز دلالى بين الثقافة والسلطة ، ولكن هناك كذلك تداخل وظيفى عضوى بين
الدلائلين .

ولو عدنا الى الجذور الاشتقاقية لكلمات السلطة والحكم والثقافة ، فى لسان العرب وفى بعض
المعاجم العربية الأخرى ، أوجدنا هذا التشابك والتداخل بين الدلائلين .

فكلمة السلطة الى جانب ماتحملة من معنى القهر والغلبة ، تعنى كذلك المحجة والبرهان .
والرجل السليط هو الفصيح حديث اللسان . ومع كلمتى الحكم والحكومة اللتين تعبران عن السيطرة نجد
كلمة الحكمة التى تعنى العلم والتفقه ومعرفة أفضل الأشياء . أما كلمة الثقافة فنجدها سواء فى اللغة
العربية أو مختلف اللغات الأوروبية تجمع بين الدلائلين المعنوية والعلمية . فالزراعة هى مصدرها فى
اللغات ذات الجذر اللاتينى ، والتصويب والتسوية والتحديد هو مصدرها فى اللغة العربية . فنقتب
الشيء تعنى اقامة المعوج فيه ، مثل تثقيب الرمح ، وثاقفه تعنى جالده بالسيف الى غير ذلك .

حقا ، اننا لا ينبغي أن نغالى فى استخلاص نتائج فكرية من هذا التداخل الدلالى فى معنى
المفردات ، ولكننا سنجد هذا التداخل الدلالى نفسه بين الممارسة والفكر ، بين السلطة والمعرفة ، بين
الدولة والثقافة طوال التاريخ البشرى وخاصة مع نشأة الطبقات الاجتماعية وقيام مؤسسة الدولة .
سنجد هذا التداخل الدلالى والوظيفى منذ الملوك السحرة وسلطة الكهنة ، ودور البيروقراطيين
ومهندسى المشروعات الكبرى فى الدولة القديمة حتى رجال الدين وصانعى القرار السياسى
والاقتصادى والاجتماعى ومخططيه ومنفذييه ومروجيه الايديولوجيين فى الدولة الحديثة . وقد يبرز
هذا التداخل الدلالى والوظيفى بصورة أكثر وضوحا عندما تضرب أمثلة ببعض الحكام أو الحكماء أو
الحكام المثقفين ، وما أكثر الأمثلة على ذلك فى التاريخ القديم والتاريخ الحديث : اخناتون ، على بن
أبى طالب ، المأمون ، ابن تومرت ، روبيسير ، لينين ، ماوتسى تونج ، نهرو ، عبد الناصر ،
سنجور ، ديجول الى العشرات من أمثالهم . الا أن التمثيل بهذه الأسماء قد يفضى بنا الى نتيجة مغلوطة ،
لأنه قد يوحي بأن للثقافة دلالة فردية أو تخبوية علوية ويغفى بهذا دلالتها التطبيقية فى بنية السلطة
نفسها .

ولهذا قد يكون من المفيد متابعة الرحلة العريقة المستمرة المتطورة المؤسسة السلطة — الثقافة
» لنتبين هذه العلاقة العضوية الحميمية بين السلطة والثقافة وما تتخذ من أشكال ومظاهر مختلفة عبر
الملايسات التاريخية الاجتماعية المختلفة . ولكن المجال لايسمح بهذا . وحسبنا أن نتوقف عند تحديد مفهوم
الثقاف ومفهوم السلطة ، وتحديد طبيعة ماينهما من تداخل دلالي ووظيفي رغم ماينهما من تمايز .

من هو المثقف :

ان أى محاولة لتعريف المثقف ستفوض بنا فى غابة من عشرات التعريفات التى تصدر كلها عن
موقف فكرى معين . فهناك من يعرف المثقف بأنه الحاصل على الشهادة العليا الجامعية ، وهناك من يعرفه
بأنه المتخصص فى شئون الثقافة ، والذى يتعامل مع الأفكار المجردة التى يضع اعتباراتها فوق مختلف
الاعتبارات الاجتماعية اليومية ، أو بأنه المفكر المرتبط بقضايا عامة أكبر من حدود تخصصه أو هو
صاحب الرؤية النقدية للمجتمع أو هو العالم القلق أو هو المبدع فى مجال الآداب والفنون والعلوم
والفكر ، أو هو المتعلم ذو الطموح السياسى أو هو واحد من صفوة أو نخبة متعلمة ذات فاعلية على
المستوى الاجتماعى العام الى غير ذلك . وهى تعريفات تقصر المثقف على مستوى ثقافى معين أو مستوى
اجتماعى معين . وقد يكون أبسط تعريف هو ذلك الذى يميز بين العمل الذهني والعمل اليدوى . وهو فى
الحقيقة كذلك تعريف غير دقيق على اطلاقه . فكل عمل يدوى مهما كانت بساطته الآلية يحتوى
بالضرورة على قدر من الجهد الذهني . وفى تقديري أن أصدق تعريف وأدق هو ذلك الذى يقول به
جرامشى وهو أن ^(٧) كل انسان مثقف وان لم تكن الثقافة مهنة له . ذلك أن لكل انسان رؤية معينة
للعالم ، وخطا للسلوك الأخلاق والاجتماعى ، ومستوى معين من المعرفة والانتاج الفكرى . كل
انسان مثقف اذن وان اختلفت مستويات ووظائف ودلالات ثقافته . وهكذا يتسع مفهوم المثقف
ليشمل المفكرين والعلماء والكتاب والمبدعين والفنيين ورجال الدين والأطباء والمهندسين والمديرين
ورجال القانون والأطباء والموظفين والموجهين الاعلاميين والصحفيين ورجال الأعمال والطلبة .
بل يتسع كذلك لقوى الانتاج اليدوى من عمال وفلاحين . وبهذا المعنى الواسع للمثقف
ينقسم المثقفون الى مثقف عام ومثقف متخصص .

ولا يشكل الفنانون طبقة اجتماعية محددة ، بل ينتسبون الى مختلف الطبقات والفئات
الاجتماعية ، من الطبقة الارستقراطية الى البورجوازية والفئات البينية المتوسطة حتى الطبقة العاملة .
فلكل طبقة وفئة من هؤلاء مثقفوها المعبرون عنها سواء بالانتساب الاجتماعى المباشر ، أو بالانتماء
الفكرى . وهناك بحسب تعبير جرامشى المثقف العضوى للطبقة البورجوازية وهناك المثقف العضوى
للطبقة العاملة ، وهناك المثقفون المعبرون عن مختلف الفئات الاجتماعية الأخرى . ولعل الفلاحين أن
تكون الفئة الاجتماعية الوحيدة كما يذهب ^(٨) جرامشى التى ليس لها مثقفوها المعبرون عنها ، وان يكن
العديد من المثقفين من ذوى أصول فلاحية .

وهناك من الباحثين من يذهبون الى أن المثقفين ينتسبون عامة الى الفئات الاجتماعية الوسطى ،
ويتحلون لهذا بسمة اجتماعية موحدة . وقد يبدو هذا صحيحا وخاصة فى مجتمعاتنا العربية ومجتمعات
البلاد النامية عامة التى برزت فيها وتكاثرت واتسعت الفئات الاجتماعية الوسطى بعد حصولها على

الاستقلال ونتيجة للتوسع في التعليم لتلبية للاحتياجات الجديدة . الا أنه في اطار هذه الفئات الوسطى سنجد كذلك الانتابات والانتسابات الفكرية المختلفة التي لا تجعل من المثقفين طبقة متجانسة من حيث المصالح وبالتالي من حيث الأفكار .

وهناك من الباحثين من يذهب الى اعتبار المثقفين الطبقة الاجتماعية المالكة لامتلاكهم لرأس مال ثقافي يؤهلهم للحصول على الجانب الأكبر من فائض القيمة على المستوى الاجتماعي العام ، ويتيح لهم وضعاً متميزاً في السلطة ، فاللامساواة في المعرفة تؤدي الى اللامساواة الاجتماعية وبالتالي فالأكثر معرفة هو الأكثر سلطة . والواقع أنه اذا صح أن اللامساواة في المعرفة تؤدي الى اللامساواة الاجتماعية ، فان المعرفة أو رأس المال الثقافي وحده لايعني السلطة ، رغم أهميته في بنية السلطة كما سوف نرى .

وهناك من الباحثين من يذهب الى أن المثقفين كيان اجتماعي عبر طبقي ، أي يكاد أن يكون كياناً قومياً فوق الطبقات^(٩) ، وان كان يقصر هذا الحكم على المثقفين المصريين أساساً . والواقع أن مصدر هذا التعريف الفضفاض هو قصره مفهوم المثقفين على المشتغلين بشئون الثقافة العامة دون المشتغلين بالثقافة التقنية . ولكن حتى في اطار هذا المفهوم الضيق للمثقفين فما أكثر التمايزات الطبقيّة بينهم .

ان المثقفين ليسوا طبقة بثقافتهم وليسوا فوق الطبقات أو عبرها بهذه الثقافة ، وإنما يتنوع ويختلف انتسابهم كشرائح وفئات اجتماعية الى هذه الطبقة أو تلك بطبيعة موقعهم وموقفهم من نظام الانتاج الاجتماعي المحدد تاريخياً ، وعلاقة هذه المجموعة بوسائل الانتاج في اطار التعبير القانوني عنها ودورها في التنظيم الاجتماعي للعمل وحجم الدخل وأسلوب الحصول عليه . ولا يمكن تحديد الطبقة تحديداً كاملاً بغیر اجتماع هذه المعايير الأربعة^(١٠) .

وعلى هذا فالمثقفون من حيث أنهم مثقفون ليسوا طبقة لا من الناحية الاقتصادية أو من الناحية السياسية أو من الناحية الأيديولوجية ، وإنما يمثلون فئات وشرائح طبقية مختلفة . وتحدد انتسابهم الطبقيّة بحسب موقعهم وموقفهم من نظام الانتاج في ضوء هذه المعايير الأربعة . ان لكل طبقة اجتماعية مثقفين الذين ينشأون بنشأتها^(١١) . الا أن الانتساب الطبقي للمثقفين لا يكون بالضرورة مرتبطاً بنشأتهم الطبقيّة ، وإنما بانتسابهم الايديولوجي أساساً . ولهذا قد يكون من العصف الاعتياد على معايير الانتساب الطبقي وحدها في تحديد الموقف الطبقي للمثقفين . وهنا تثار إشكالية الوجود والوعي في الطبيعة الطبقيّة للمثقفين . فقد يتطابق الوجود والوعي الطبقيان وقد يتعارضان . ولهذا تتحدد طبقيّة المثقفين بالموقف الذي يتخذونه من الصراع الطبقي الدائر في المجتمع عامة وفي مجال الثقافة والايديولوجية خاصة .

وقد يكون من المفيد في هذا الموضع من معالجتنا لموضوع الثقافة والمثقفين أن نحدد الفرق بين الثقافة والايديولوجيا . فالثقافة في تقديرى ليس مرادفة للإيديولوجيا ، وقد يكون مفهومها أكبر من مفهوم الايديولوجيا . ان الثقافة تعنى أولاً المعرفة بالمعنى الشامل للمعرفة ، أي الامتلاك النظرى أو التقنى أو الوجدانى لحقائق الواقع الطبيعي والاجتماعي والانسانى عامة ، وما يتضمنه هذا الامتلاك من انتاج وابداع كذلك في المجال النظرى أو التقنى أو الوجدانى ، أيا كان مستوى هذا الامتلاك وهذا الانتاج والابداع . على أن هذا الامتلاك والانتاج المعرفى يتعرض دائماً في الممارسة الاجتماعية الى توجيه وتوظيف مصلحي طبقى . وهذا ما يحوله من مجال المعرفة الى مجال الايديولوجية . فالأيديولوجية هي نسق من الأفكار والقيم والسلوك المعبرة عن مصالح طبقة من الطبقات الاجتماعية .

وبرغم التمايز بين المعرفة والايديولوجية ، فما أعمق التداخل بينهما . فتطور المفاهيم والمنجزات عامة ، سواء على مستوى العلوم الطبيعية أو الاجتماعية أو الابداع التقنى أو الأدبى والفنى والفكرى ، مشروط بالتطور فى الأوضاع والعلاقات الاجتماعية ، وإنا يمكن فى الوقت نفسه عاملا من عوامل تطوير هذه الأوضاع والعلاقات نفسها .

وفى أسمى المعارف العلمية دقة وموضوعية قد نجد عناصر ايديولوجية يسمى العلم دائما فى تطوره الى التخلص منها أو تحديدها حسابيا على الأقل^(١٢) . والايديولوجية بدورها لاتحقق مصداقيتها أو فاعليتها المعنوية بغير الاستناد الى أساس معرفى ، وذلك بتوظيفها الحقائق والمنجزات المعرفية توظيفا يضمن لها المصداقية والمشروعية . ولهذا ما أكثر المعارك الايديولوجية المحتدمة حول تفسير بعض نتائج العلوم الطبيعية^(١٣) وما أكثر متأدج المعارف العلمية لخدمة أهداف مصلحية . هذا فضلا عن استخدام النتائج التكنولوجية للعلوم لخدمة أهداف ايديولوجية ومصلحية مختلفة ، كاستخدام القنابل الذرية والنووية والاذاعة والتلفزيون ووسائل الاتصال وأجهزة التحكم السيبرنيطيقى والمعلوماتية وعلم الجينات الى غير ذلك .

ورغم هذا كله ، يظل للثقافة جانبها المعرفى الخالص رغم طغيان الجانب الايديولوجى عليه . ولكن ما أكثر ما يكون لهذا الجانب المعرفى الخالص كذلك فاعلية ايديولوجية بشكل مباشر أو غير مباشر .

فجاليليو لم يتعرض للمساءلة والمحاكمة فجرد قوله بدوران الأرض حول الشمس وخروجه على نسق فكرى لعلاقات بنية فلكية مستقرة تنبأها الكنيسة ، وإنما لأنه بهذا النسق الفلكى الجديد الذى يقول به يتدخل نسق البنية الاجتماعية الطبقيّة السائدة آنذاك . ولقد عبر برتولد بريشت تعبيرا رائعا عن هذه الحقيقة فى المشهد العاشر من مسرحيته « حياة جاليليو »^(١٤) .

ولهذا فان الانتاج والابداع الفكرى والعلمى والتقنى والمنجزات المعرفية عامة ، تتضمن بالضرورة امكانات تغييرية بل تنويرية ، لأنها اضافات الى قوى الانتاج الاجتماعى والبشرى بشكل عام التى تسهم بتطورها وتقدمها فى تحقيق التفجيرات الاجتماعية التقدمية .

ولكن يبقى السؤال : من يسيطر على هذه المنجزات المعرفية ، ولمصلحة من توجه وتوظف ؟ فما أكثر ما تستخدم اليوم المنجزات التكنولوجية العظيمة لتحقيق السيطرة الامبريالية السياسية والاقتصادية والعسكرية والاعلامية والثقافية على العالم . ولعل هذا مايسم الثقافة والمتقفين عامة بالطابع الإشكالى الناجم عن هذا الازدواج بين المعرفة والايديولوجية . وهنا تبرز قضية السلطة وعلاقتها بالمعرفة والثقافة بشكل عام .

فما هى السلطة واعنى بها بالتحديد السلطة السياسية أو الدولة وما علاقتها بالثقافة والمتقفين ؟

جدل السياسى والثقافى :

لسنا فى مجال تحليل تفصيلى لمفهوم الدولة أو السلطة السياسية . وحسبنا أن نعرض لجانبها الذى يتعلق بموضوعنا العام وهو العلاقة بينها وبين الثقافة والمتقفين ، أو بتعبير آخر العلاقة بين ماهو سياسى وما

هو ثقافى فى بنية الدولة أو السلطة عامة .

ان الدولة هى مؤسسة سياسية معبرة عن علاقات الانتاج السائدة فى المجتمع . ولهذا فهى مؤسسة طبقية أى تعبر عن سيادة طبقة بعينها أو سيادة تحالف طبقى بعينه . والدولة ، وان تكن تعبر عن طبقة بعينها أو تحالف طبقى بعينه وعن مصالح هذه الطبقة أو التحالف الطبقي الحاكم ، فاعما تسعى الى ممارسة سلطتها باعتبارها التعبير السياسى الرسمى عن المصالح العامة للمجتمع كله بمختلف طبقاته وفئاته . انها التعبير السياسى الرسمى عن المجتمع المدنى عامة . ولهذا فهى تمارس سلطتها بوسيلتين أساسيتين : الأولى هى القمع . فالدولة فى جوهرها سلطة قمعية . ولكنها لاتستطيع بالقمع وحده أن تحتفظ بسيادتها وسلطتها أو تحقق مشروعاتها ، وأن تحصل على مشروعيتها أو على الاتفاق العام حولها الذى هو شرط ضرورى لتحقيق توازن عام فى المجتمع رغم ما يحدث فيه من تناقضات وصراعات . ولهذا تلجأ الى وسيلة ثانية هى الايديولوجيا تحقيقا لهذه المشروعية أو الاتفاق العام أو التوازن الاجتماعى . « وكل دولة لاتملك أدلوجة — على حد تعبير عبد الله العروى^(١٥) — تضمن درجة مناسبة من ولاء واجماع مواطنيها ، إلا بحالة مهزومة » .

وفى تحليل ابن خلدون لشروط قيام الدولة نجد هذا التشديد كذلك على جانبى القمع والايديولوجيا الذى يعبر عنها ابن خلدون بالعصية والدعوة . فالدعوة^(١٦) الدينية من غير عصية لاتم كما يقول ابن خلدون . والحديث الشريف يقول : « مابعث الله نبيا الا فى منعة من قومه » . كما ان العصية قد تكفى لتأسيس الملك ولكنها لاتكفى وحدها لاستتباب الملك واستدامته وقوته ولهذا لابد لها كما يذهب ابن خلدون من سياسة عقلية أو سياسة دينية^(١٧) .

ولعلنا نجد هذا التحديد لجانبى القمع والايديولوجية فى بنية السلطة على مستوى رفيع من التدقيق النظرى فى تفرقة التوسر المشهورة بين سلطة الدولة القمعية وأجهزة الدولة الايديولوجية^(١٨) .

بالقمع والايديولوجيا اذن تكامل للدولة قدرتها على استقرار سلطتها وتوفير مشروعيتها وتحقيق مشروعاتها . وبهذا لاتكون الايديولوجية مجرد أداة من أدوات الدولة ، أو السلطة ، بل تكون جزءا أساسيا عضويا من بنيتها نفسها . ففى بنية الدولة أو السلطة ترابط وتتداخل وتنازر الأجهزة القمعية والأجهزة الايديولوجية مع مجمل العملية الانتاجية الاجتماعية ليحقق بهذا الترابط والتداخل والتنازر اعادة انتاج علاقات الانتاج السائدة ، أى تكريس الطبقة أو تحالف الطبقات المالكة للحاكمة . وعندما نذكر الأجهزة الايديولوجية فلنسا نقصرها على تلك الأجهزة التى حددها التوسر وهى^(١٩) الدينية والمدرسية والعائلية والتشريعية والسياسية والثقافية والاعلامية والثقافية بالمعنى التقليدى للثقافة^{٢٠} أدب وفن ورياضة وغير ذلك . والمما نجد مفهوم الايديولوجيا بحسب المفهوم الذى حددناه من قبل المتفقين ليشمل مجالات الانتاج والابداع المعرفى والتقنى والعمل والوجدانى على السواء . وهكذا تتخلل الايديولوجيا مختلف مجالات التخطيط والعمل والادارة والتوجيه والاعداد والتنفيذ فى بنية الدولة كمؤسسة تهيمن على مشروع كبير هو المجتمع ، ويتم انتاج هذه الايديولوجيا وتبنيها واستيعابها وتوظيفها توظيفا عمليا عن طريق العاملين فى مختلف هذه المجالات على اختلاف مستوياتهم المعرفية والوظيفية .

وبرغم الدور الكبير الفاعل الذى تلعبه المعرفة — الايديولوجيا ويلمعها المثقفون عامة الحاملون هذه المعرفة — الايديولوجيا فى ادارة الدولة وتوجيه المجتمع كله وتوجيهه تحت سيطرتها ، وبالتالى المساهمة فى

اعادة انتاجها ، الا ان المثقفين من حيث انهم مثقفون ليسوا هم القوة المسيطرة المهيمنة في بنية الدولة كما يزعم بعض الباحثين^(٢٠) . ان أساس السيطرة والمهيمنة في بنية الدولة هي القوى المالكة لوسائل الانتاج . ان الذى يملك هو وحده الذى يحكم ويتحكم في التحليل الأخير^(٢١) . وهذا ما يقيم بين ماهو سياسى وما هو ثقافى داخل بنية الدولة وفى المجتمع عامة إشكالية حادة . أقول إشكالية ولا أقول ثنائية . فهناك فارق دقيق ومهم بين الأمرين .

ان الدولة تترك أنه لا سلطة سياسية لها ، ولا مشروعية ولا أخلاقية ولا اخضاع للمجتمع المدنى ولا تكريس لسيطرتها وامتلاكها لوسائل الانتاج بغير امتلاكها للسلطة الثقافية ، أى للمعرفة — الايديولوجيا » ولهذا تسعى دائما الى انشاء المعابد والكنائس والمساجد^(٢٢) ودور البحث العلمى والتعليم^(٢٣) ووسائل الاعلام الجماهيرى والأجهزة الثقافية المختلفة ، وتحرص دائما على تنشئة قوى المعرفة المعنوية والفنية والتقنية والادارية وتجنيدها واستيعابها وتوجيهها لتكريس سلطتها واعادة انتاج علاقات الانتاج القائمة السائدة .

الا أنه برغم هذا كله فان السلطة السياسية لها الأولوية^(٢٤) والمهيمنة على جميع تجليات المعرفة — الايديولوجيا ، وذلك قيام هذه السلطة السياسية أساسا على قاعدة محددة هي الملكية لوسائل الانتاج فى المجتمع . ولهذا فجوهر التناقض والثنائية ليس بين السياسى كسياسى والثقافى كثقافى ، وانما بين المالكين وغير المالكين وان اتخذ هذا مظهر التناقض والثنائية بين السياسى والثقافى .

والمثقفون بينهم من هم من المالكين وبينهم من هم من غير المالكين . ولهذا فالتناقض الأساسى والثنائية الحادة لا تقوم بين السلطة من حيث أنها سلطة سياسية مهيمنة ، والمثقفين من حيث أنهم مثقفون ، وانما يقوم التناقض وتقوم الثنائية أساسا بين ثقافتين وأيديولوجيتين أى بين موقعين وموقعين طبيعيين . ومن ثم فليس ثمة ثنائية بين المثقفين والسلطة ، وان قامت بينهما كما سبق أن أشرت علاقة إشكالية ، يمكن تحديدها فى النقاط الآتية :

■ أولا : ان العديد من المثقفين داخل السلطة — المجتمع عامة — يدركون أنهم جزء من هذه السلطة — المجتمع ، وأنهم يسهمون بانتاجهم وعملهم بمختلف أشكاله ومستوياته فى تكريس واعادة انتاج هذه السلطة — المجتمع . الا أن الأغلبية منهم ترى كذلك بدرجات متفاوتة من الوعى — الذائق أو الموضوعى ، المنظم أو التلقائى — بأنهم موضع استغلال واستبداد من جانب هذه السلطة — المجتمع التى يكرسونها ، وأنهم فى مستويات دنيا من السلم الاجتماعى رغم ما يقدمونه من انتاج .

■ ثانيا : ان العديد من المثقفين يعانون فى كثير من الأحيان وبدرجات متفاوتة كذلك التناقض بين معارفهم وممارساتهم العلمية والتقنية والادارية ، وبين التوظيف الايديولوجى لهذه المعارف والممارسات ، هذا التوظيف الذى يرفضونه أخلاقيا أو فكريا بدرجات متفاوتة كذلك . (وما أكثر الأمثلة على ذلك ، لعل أبرزها علماء الطبيعة الذين يشاركون فى صناعة القنبلة الذرية أو النووية ، ويرفضون ما ترتبط بها من سياسات عنوانية وتدميرية ، أو أطباء السجون الذين يطلب منهم المشاركة فى عمليات تعذيب سجناء الرأى ، أو المدرسون وخاصة فى مدارس مقابل الجامعة ، بل والجامعيون أحيانا ، الذين تفرض عليهم برامج تعليمية تتعارض مع ما يعرفونه من حقائق اجتماعية وتاريخية أو العسكريون والديبلوماسيون الذين يفرض عليهم خوض معارك أو الرضوخ لمعاهدات صلح لا يوافقون

عليها ... الخ .

■ **ثالثا :** في الوقت الذي تسعى فيه السلطة السياسية الى تنمية المعرفة النظرية والعلمية والتقنية عامة لتدعيم مكانتها وتحقيق مشروعاتها ، فانها تدرك في بعض الأحيان أن تنمية هذه المعرفة من ناحية أخرى في هذا الفرع من المعرفة أو ذاك ليس له أهمية في تنمية مصالحها الطبقية الخاصة ، وقد تعي كذلك أن تنمية هذه المعرفة سوف تضاعف من قوى الانتاج بما لا يتفق مع علاقات الانتاج القائمة . ولهذا تسعى السلطة في هذه الحالة الى اهدار جوانب معينة من الخبرات العلمية والمعرفة وتهميش حاملها من المثقفين وتحويلهم الى موظفين بيروقراطيين . وقد تبلو امتدادا لهذه السياسة ظاهرة تنمية وتشجيع الاتجاهات اللاعقلانية في البلاد النامية في الوقت الذي تحتاج فيه هذه البلاد الى المزيد من العقلانية والى ترسيخها في تنظيم مختلف مؤسساتها الوليدة . بل قد يبلو التقاعس في كثير من هذه البلاد عن حل قضية الأمية حلا جذريا . وتسطوح الثقافة العامة وتحويل المثقفين عامة الى موظفين مكتبيين بيروقراطيين وتشجيع مظاهر الابتذال والنظرة البرجمانية النفعية الفردية أن تكون امتدادا كذلك لهذه السياسة التهميشية للثقافة والمثقفين .

■ **رابعا :** داخل بنية الدولة الواحدة هناك اختلافات عديدة في المنهج وأسلوب العمل وطبيعة الرؤية بين أصحاب النظرة الآتية الجزئية المطلعة الى المكاسب السريعة ، وبين أصحاب النظرة الشاملة والكلية ، بين أصحاب المنافع المباشرة ، وأصحاب الأهداف البعيدة المدروسة ، بين السياسيين العمليين الذين يتعاملون بالمشاورة وبين الخبراء والعلماء المدققين ، بين أصحاب الثقافة العامة وأصحاب الثقافة المتخصصة ، بين أصحاب النزعة الفردية الاستعلائية الاستبدادية وأصحاب النزعة الليبرالية الى غير ذلك .

■ **خامسا :** برغم الايديولوجيا الواحدة المعبرة عن مصالح الطبقة أو الطبقات الحاكمة ، فانه داخل بنية الدولة ، العديد من التعريفات الايديولوجية المختلفة النابعة من تعدد الفئات الاجتماعية داخل التحالف الطبقي الحاكم ، والنابعة كذلك من اختلاف الوظائف والخبرات والممارسات والمستويات الثقافية أو الاجتماعية في السلم السلطوي ، واحيانا كذلك نتيجة للاختلاف النسبي في المواقف من بعض القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، ونتيجة للاختلاف في مصدر الثقافات ، كأن يكون مصدرا غربيا خالصا أو مصدرا عليا وطنيا أو مصدرا تراثيا تقليديا .

■ **سادسا :** برغم المظهر الليبرالي في الممارسات السياسية والاجتماعية في بعض البلاد النامية عامة والعربية خاصة فان الطابع الجوهري الغالب هو انعدام الديمقراطية واهدار الحقوق الأساسية للانسان وسيادة القوانين الاستثنائية الباطشة وانعدام الحوار الاجتماعي وعدم احترام التعددية الفكرية والسياسية بالمعنى الحقيقي لها ، والتفرد في اصدار القرارات من أعلى السلم السلطوي دون مشاركة شعبية ديمقراطية مما يفضي الى تجميد النشاط الفكري وعزلة وسلبية المثقفين المتخصصين بوجه خاص . ولا تعبر هذه الصورة عن الوضع الاجتماعي فحسب ، وانما تعبر كذلك عن آليات العمل وطبيعة العلاقات داخل ابنية السلطة نفسها ، وعن العلاقة بين هذه البنية والمجتمع عامة .

هذه في تقديري بعض الظواهر المعبرة عما نسميه بإشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة ، بين الثقافي والسياسي . عل أن هذه الظواهر ليست تعبرا عن تناقض حاد أو ثنائية استيعادية بين المثقفين والسلطة . ذلك أنها إشكاليات قائمة داخل كتلة تاريخية — اجتماعية واحدة على حد تعبير جرامشي ،

تكشف عن مدى ما يمتد داخل هذه الكتلة الواحدة من اختلافات وصراعات وثرغات . ولا شك في أهمية هذه الاشكالية وجدية هذه الظواهر المعبرة عنها ، الأمر الذى يحتم العناية بها والاستفادة منها في تنمية وتطوير وانضاج الصراع الاجتماعي عامة . إلا أنها لا تعبر — كما أشرنا — عن ثنائية استيعادية بين المثقفين والسلطة . وعندما يركز بعض الكتاب والباحثين على هذه الظواهر ويقتصرون عليها ويتخلونها أساسا للقول — بالثنائية بين المثقفين والسلطة ، فانهم بهذا يسهمون في اخفاء حقيقة المثقفين وحقيقة السلطة وحقيقة الصراع الاجتماعي عامة . ولهذا تأتى مقترحاتهم بشأن هذه الثنائية المزعومة بين المثقفين والسلطة دعوة الى ملء الفجوة أو تجسير العلاقة بينهما ، أى الدعوة التوفيقية بين المثقفين والسلطة .

والواقع ان التناقض الحاد والثنائية الاستيعادية لا تقوم — كما سبق أن أشرنا — بين المثقفين كمثقفين ، والسلطة كسلطة ، وإنما تقوم أساسا بين الحاكمين المالكين والمحكومين غير المالكين . ومن المثقفين من هم في زمرة الحاكمين المالكين ومنهم من هم في زمرة المحكومين غير المالكين سواء كان ذلك انتسابا طبقيا فعليا أو انتاء ايديولوجيا . أو بتعبير آخر ان الثنائية تقوم أساسا بين سلطة ومثقفها ، سلطة قائمة بالفعل وسلطة ومثقفها ، سلطة مازال بالقوة أى امكانية مناضلة . وهكذا نعود مرة أخرى الى القضية الجوهرية في هذا الموضوع وهى قضية الصراع الطبقي في مجال الثقافة (المعرفة — الايديولوجيا) .

والحق أن هذا الصراع لا يتمثل في جيشين يواجه كل منهما الآخر عند حد فاصل بينهما . قد يكون من الجائز أن نقرر هذا نظريا على نحو تجريدى خالص . أما في الواقع الملموس الحى فما أشد التداخل عمليا وفكريا عبر هذا الخط الفاصل . وفي ضوء تعريفنا السابق للمثقفين نستطيع القول بأن الغالبية العظمى من المثقفين داخل بنية الكتلة التاريخية — الاجتماعية المرتبطة بالسلطة ، سواء كانوا عاملين داخل أجهزة الدولة نفسها ، أو كانوا خارجها (٢٥) . ولا يوجد من المثقفين خارج السلطة أو خارج كتلتها التاريخية اللهم الا هؤلاء الذين يتناقضون تناقضا فكريا معها ويناضلون نضالا سياسيا من أجل تغييرها تغييرا جذريا ، سواء كانوا عاملين داخل أجهزة الدولة نفسها أو كانوا خارجها فالوجود داخل السلطة أو خارجها يتحدد بالموقف الفكرى والسياسى أى يتحدد بحالة الوعي وليس بحالة الوجود .

وعلى هذا ، فإن الصراع بين الجيشين الطبقيين ايدولوجيا لايلور في شكل مواجهة مباشرة ، وإنما في قلب الجيشين كذلك . ففي قلب جهاز الدولة المعبر عن الطبقة أو الطبقات الحاكمة المالكة ، تدور ما تشبه الحرب الأهلية الصامتة بين قعات اجتماعية مختلفة وتيارات فكرية مختلفة بعضها فروع من تيار رئيسى سائد وبعضها الآخر فروع من تيار مناقض لايدولوجية القلعة الحاكمة ولكنه منعكس داخلها ومؤثر فيها من خارجها .

وفي هذه الحرب الأهلية الايدولوجية داخل بنية الدولة ، هناك امكانيات لقيام تحالفات موضوعية متنوعة بين القوى الذى تعبر عن الظواهر الاشكالية داخل البنية نفسها ، وبين القوى المتناقضة تناقضا جنزيا مع هذه البنية والى هى امتداد داخل هذه البنية نفسها لقوى جديدة خارجها تناضل من أجل اقامة سلطة جديدة .

على أن هذه الحروب الايدولوجية الدائرة داخل قلعة الدولة ، لن تستطيع — كما يزعم بعض

الباحثين — تغير وتدمير سلطة الايديولوجية الرسمية من داخلها . فمهما استقل بعض أساتذة الجامعات أو طلبة الدراسات العليا مثلا بايديولوجيا خاصة بهم مناقضة جزئيا مع ايديولوجية الطبقة أو السلطة السائدة ، وراحوا يروجون لها داخل الجامعات وخارجها ، فلن يستطيعوا بهذا وحده — مع أهميته وفاعليته — هزيمة الايديولوجية المهيمنة .

ولعل مصير حركات الدارسين للعلوم الاجتماعية والطلبة عامة في سنوات ١٩٦٤ و ١٩٦٨ في أمريكا وأوروبا أن تكون درسا بليغا في هذا الشأن . وكذلك الأمر بالنسبة لدور التكنوقراط والخبراء الفنيين والمديرين عامة داخل الأجهزة المختلفة للدولة . فمهمناصاعدت لأهمية البالغة لدورهم داخل هذه الأجهزة ، ومهما تعارضت خبراتهم المعرفية ومواقفهم الايديولوجية بشكل أو بآخر ، بمستوى أو بآخر من الممارسات السلطوية السائدة ، سواء في المجال السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي أو الايديولوجي عامة ، فلن يتمكنوا كذلك وحدهم من تحقيق تغير ايديولوجي جذري في بنية الدولة ولهذا فالقول بثورة المديرين أو بسلطة التقنيين يتطوى على رؤية محدودة شكلية لآليات التغير الاجتماعي ، وكذلك الأمر بالنسبة لمختلف القوى الثقافية المتخصصة من مفكرين وعلماء ومبدعين الى غير ذلك . انهم قوى تنويرية بغير شك ، ولكنهم وحدهم لن يستطيعوا أن يكونوا قوى تغييرية . وأقصى مايمكن أن تحققه هذه القوى المعارضة داخل بنية الدولة — المجتمع ، هو احداث بعض التغيرات والتجديدات الاصلاحية .

ولكن لاسبيل الى تغير جذري حقيقي داخل البنية الايديولوجية السائدة للسلطة الا بمساندة وتوجيه السلطة الايديولوجية الصاعدة المناقضة لهذه السلطة السائدة ، أي هذه الكتلة التاريخية الجديدة وقواها السياسية الفاعلة التي تنمو في مواجهة السلطة السائدة وفي استقلال وتمايز بنوي ايديولوجي عنها وان تواجدت داخلها فضلا عن الارتباط خارجها بحركة جماهيرية منظمة وواعية نشطة . على أن قوى هذه السلطة الايديولوجية المناقضة للأيديولوجية السلطوية السائدة أو هذه الكتلة التاريخية الاجتماعية الصاعدة نفسها ، معرضة كذلك لاختراقات وتأثيرات ايديولوجية معاكسة تهدف الى خلخلتها وحدثها واضعاف تحالفاتها وتزييف وتشويه مفاهيمها وعرقلة حركتها وفاعليتها ومحاولة استيعابها وأسرها ايديولوجيا في قلعة السلطة القائمة المهيمنة .

هذه هي الخريطة المتداخلة المستويات لبعض مظاهر الصراع الطبقي في مجال الثقافة (المعرفة — الايديولوجيا) ، الذي يدور أساسا على قاعدة الملكية ، وليس على مجرد التعارض والثنائية بين المثقفين والسلطة .

ومن هنا كذلك يبرز معنى الثورة الثقافية كعملية ضرورية حاسمة في كل ثورة اجتماعية حقيقية . انها التغير الجذري للأبنية الثقافية المتخلفة السائدة في السلطة والمجتمع ، من مفاهيم ومعارف ومناهج وقيم وأذواق وأشكال سلوك وعادات . وبغير هذا التغير فلا حياة ولا مستقبل لأى ثورة اجتماعية حقيقية في أى مجال من مجالاتها وممارساتها السياسية أو الاقتصادية او الاجتماعية .

تجسير أم تكسير أم تغيير :

الأن الثورة الثقافية مهمة اجتماعية شاملة مرتبطة بالسلطة الثورية . انها التجذير الحقيقي للسلطة الثورية الجديدة ، ولكنها لاتتحقق بدونها . فلا ثورة ثقافية بدون سلطة ثورية . ولهذا ما أكثر ماميزت في دراسات سابقة بين الثورة الثقافية والثقافة الثورية .

فإذا كانت الثورة الثقافية لا تتحقق بدون سلطة ثورية ، فإن الثقافة الثورية هي التمهيد الضروري لتحقيق السلطة الثورية ، وبالتالي للثورة الثقافية .

و في مثل ملاسباتا وأوضاعنا العربية الراهنة ، فانه من المثالية بل من الغفلة أن نسعى لتحقيق ثورة ثقافية وأقصى ما نتطلع اليه هذه الأيام هو تشييط وتنمية الثقافة الثورية والتقدمية بل العقلانية والعلمية عامة . فكلمة الثورة قد أدخلت تغيب عن حياتنا في علاقتها بالثقافة فحسب ، وأخذت تحتل مكانها كلمات ومفاهيم أخرى مغايرة ومعاكسة مثل التصالح والتطبيع والعلاقات الخاصة مع اسرائيل وامريكا ، ومثل المفاهيم الاستسلامية والامتاتية والنفعية واللاعقلانية والانفتاح والتوفيقية والمثالية والمروية والاستهلاكية الى غير ذلك .

وقد لا يكون المجال متسعاً لتحليل بعض المفاهيم والمواقف الايديولوجية السائدة في حياتنا الثقافية الراهنة . وحسبنا أن نعرض لموقفين فحسب من هذه المواقف لارتباطهما ارتباطاً مباشراً بموضوعنا .

فهناك أولاً الدعوى التي أخذت ترتفع هذه السنوات الأخيرة ، والتي أشرنا اليها اشارة عابرة من قبل ، هذه الدعوة التي يحمل لواءها سعد الدين ابراهيم والتي تدعو بل تعمل كذلك على تجسير الفجوة بين المثقف والأمير ، أو بين المفكرين العرب وصانعي القرارات^(٢٦) . وتستند هذه الدعوى في الحقيقة الى بعض المقولات التي نكتفي بمناقشة اثنين منها هما أبرزها . تذهب المقولة الأولى الى ان السياق العربي الراهن تتركز سلطة القرار فيه (في المسائل الكبرى) في يد شخص واحد هو الملك أو الرئيس أو الحاكم . وهذا صحيح بغير شك في أغلب النظم العربية ولكن من حيث المظهر . الا ان القرار في الحقيقة وان صدر عن فرد بل وان استند كذلك الى نغبة من الخبراء المتخصصين ، فهو من الناحية الموضوعية ليس تعبيراً عن ارادة ومصالحة هذا الفرد وحده ، أو عن حكمة وثقافة هؤلاء الخبراء المتخصصين فحسب ، بل هو تعبير عن ارادات ومصالح اجتماعية طبقية أكبر تتركز في هذا الفرد أو هؤلاء الخبراء ويضعها هذا الفرد وهؤلاء الخبراء عند اتخاذ القرار . هذا بالطبع لا ينفي امكانية قصور التقدير أو التعسف أو الخطأ الذاتي أو الموضوعي في اصدار هذا القرار أو ذاك ، أو تعارضه مع هذه الفئة الاجتماعية أو تلك من الفئات المالكة للحاكمية . انني أتحدث عن القانون الاجتماعي العام الذي يستطيع اصدار القرار في المسائل الكبرى . فالتصالح مع اسرائيل مثلاً لم يكن مجرد قرار يبادر باتخاذ فرد هو أنور السادات ، أو نتيجة استشارته لنخبة من الخبراء والمتخصصين تعبيراً لمصلحته الشخصية فحسب ، وإنما كان تعبيراً عن تغير في البنية السياسية والاقتصادية والايديولوجية في السلطة — والاجتماع . ولهذا فمن التبسيطية ان يتقلص اصدار القرار في المسائل الكبرى في فرد أو نخبة^(٢٧) .

أما المقولة الثانية ، فهي تقليصه كذلك للمثقفين في المفكرين وحدهم وتقليصه للسلطة في الحاكم ، ثم تمييزه بين المفكر والأمير (أو الحاكم) تمييزاً يقتصر على منيح معالجة الأمور ، ضارباً عرض الحائط بأي اختلاف مصلحي طبقي أو أيديولوجي بينهما ، فالحاكم في رأيه يتعامل مع النسبي والجزئي والملموس والممكن ، على حين أن المفكر يتعامل مع العام والكل وما ينبغي أن يكون .

وهكذا نبين التبسيطية والتسطيحية في تقديم كل من الأمير والمفكر مما يساعد على تقديم حل مباشر لأزمة الثنائية بينهما وهذا الحل هو تجسير ما بينهما من فجوة وتحقيق التلاقق الوظيفي بينهما ، الذي يرشد سلوك الحاكم بحكمة المفكر .

ويطرح سعد الدين ابراهيم لهذا ثلاثة جسور : الأول جسر ذهبي . والثاني جسر فضي والثالث جسر نحاسي . وهذا الجسر النحاسي هو الحد الأدنى الممكن في الملابسات العربية الحالية الذي يتيح ازالة الصراع أو الثنائية القائمة بين المفكر والحاكم . ولنكتفي بقراءة دور المفكر باقامة هذا الجسر النحاسي . يتمثل هذا الدور في الآتي :

- (١) بلورة السياسات دون تحديد الأهداف الذي يظل من حق الحاكم وحده .
- (٢) ترشيد القرارات التنفيذية من حيث التوقيت والاخراج والانساق مع قرارات أخرى سابقة أو محتملة وتحسب التداعيات المحتملة .
- (٣) إضفاء نوع من الشرعية على السياسات والقرارات التي يستقر عليها الحاكم لتسهيل قبولها جماهيريا وذلك بتفسيرها وتبريرها للرأى العام على أساس أنها صنعت بأفضل الوسائل العلمية الموضوعية .

وهكذا نلاحظ التبريرية لمشية الحاكم باستخدام المعرفة العلمية نفسها . وتأكيذا لهذا الموقف التبريري (أو الترشيدي لو أردنا أن نتجنب الحكم الأيديولوجي) يتساءل د . سعد الدين ابراهيم — ماذا يفعل المفكر اذا اختلف مع ما يطلبه منه الحاكم . ويرد الدكتور سعد الدين ابراهيم : « فليعتل عن ذلك بأدب ودون شوشرة اعلامية » .

وهكذا لا يكتفى فحسب بموقف التبرير وإنما يدعو كذلك الى تجنب موقف النقد والاختلاف الصريح . انه جسر سرى خاص داخل سلامتك أو حراملك قصر المفكر والأمير .

على أن بعض الباحثين ترميما لهذا الجسر بين المثقفين والسلطة — يدعون الى استكمالته بجسر آخر بين المثقفين والجماهير ، كأنما هم غافلون عن أن هذا الجسر المطلوب إقامته بين المثقفين والسلطة إنما هو نفسه الجسر الذي تستمر فوقه السلطة للسيطرة على الجماهير .

ويعترض بعض الباحثين العرب على هذا التجسير ويرون ، أن الأمر ليس في حاجة الى دعوة الى هذا التجسير ، فالجسور القائمة بالفعل بين المثقفين والسلطة ، وهي ليست جسورا ذهبية أو فضية أو نحاسية ، بل هي جسور بلورية ، أى أنها جسور لآتري . « ولهذا فالمطلوب ليس المزيد من الجسور وإنما التقليل منها »^(٢٨) . التقليل منها أو كسرها ؟! نعم ، هناك من المثقفين من يهفون موقفا على التقيض تماما من موقف التجسير ، إذ تراهم يطالبون تكسير العلاقة بين المثقفين والسلطة لانتجسرها . وإذا كانت الدعوة الى التجسير هي دعوى توفيقية تبريرية ، فإن الدعوة الى التكسير برغم ماتضمنته من روح نقدية غاضبية ، فهي دعوة مثالية . نجد هذه الدعوة في كلمة لأمين عز الدين^(٢٩) يشكو فيها من أن الخبراء العرب يقدمون العديد من الحلول الرشيدة لمختلف المشاكل الاقتصادية والاجتماعية المتراكمة « والتي لا تكاد تحسم من قريب أو بعيد اسس المجتمع الراهن أو يحدد كيانه » ورغم هذا فإن هذه الجهود تواجه دائما بالرفض الرسمي وهو ليس رفضا صريحا بل هو « رفض غامض خبيث » . ويتنقد أمين عز الدين المواقف الانسحابية أو التوفيقية لبعض الخبراء إزاء هذا الرفض الرسمي ويرى ان الموقف الصحيح هو أن

يعلن الخبراء العرب رفض المشاركة في أى مؤتمر مالم تعلن الحكومات التزامها بتنفيذ الحلول ، وادانة موقف الحكومات ، وخلق تيار للخبرة العربية المتحررة داخل كل قطر عربى وعلى المستوى القومى يتجه بالحلول الى الجماهير . ومع أهمية الدعوى الأخيرة هذه ، التى تحتاج بغير شك الى أن تتشكل فى مؤسسات مستقلة ، فإن الدعوة بشكل عام لاتمس جوهر البنية السلطوية القائمة .

وفى امتداد لهذه الدعوة وإن يكن على مستوى أكثر موضوعية وأشد عمقا وحسما من الناحية الايديولوجية نموذج المثقف الجديد الذى يعلن عبد اللطيف اللبى عن وجوده بشكل مازال جنينيا ، ويكاد يجد فيه المستقبل — الأمل . وهو « مثقف قطع علاقته مع جميع السلط .. ويقوم بالاضطلاع الأمين بعمله كمثقف ... عمله لا مرئى وصامت بالضرورة ولكن هذا العمل يبقى رغم هذا محاولة جريئة لمقاربة الحاضر والماضى ورهانا على المستقبل ... وهكذا ربما لأول مرة يستطيع الابداع الفنى والنظرية أن ينطلق من اشكالية الخاصة وأن يعيد الارتباط بالواقع العارى والعميق دون أن يعبر صراط السلطة وكواليسها »^(٣٠) . ورغم هذه القطيعة الكاملة بين المثقف والسلطة ، يحرص عبد اللطيف اللبى على عدم الخلط بين هذه القطيعة وبين علاقة المثقف بالسياسة . « اننا نرفض الفصل المتعسف بين السياسى والثقافى . ولكننا نحريصون على بيان خطورة عدم التمييز بينهما . المهم قدرة المثقف على الاحتفاظ بالتوازن الصحيح والاحتفاظ بمهمته التى تكمن فى تعريفه الواقع ونقد الأفكار والممارسات التى تحتجز حرية الكلام والذهاب والاياب بين الممارسة والنظرية »^(٣١) .

ولا شك أن هذا النموذج للمثقف الذى يقدمه عبد اللطيف اللبى يكاد يقتصر على المثقف المفكر والمبدع ، وعلى دوره الابداعى النقدى . ورغم الأهمية البالغة لهذا الدور ، فانه يكاد يغلب عليه الطابع الفردى مما يكاد يجعله مستهدفا للاعتام بالانزالية والنخبوية كما يؤكد هذا عبد اللطيف اللبى نفسه . ولا تبدو العلاقة بين المثقف والسياسة التى يحرص عليها عبد اللطيف اللبى الا فى اطار الدور الابداعى النقدى وحده ، مما يؤكد هذا الطابع الفردى الانزالى حتى فى مجال الممارسة .

ولا شك أن من الضرورى التمييز بين السياسى والثقافى نتيجة لغلبة الطابع الايديولوجى والعمل على السياسى ، وغلبة الطابع المعرفى النظرى على الثقافى . ولكن هل يصل هذا التمييز الى حد الفصل بينهما فى مجال الممارسة حماية للطبيعة الخاصة للثقافى ؟ وهل يمكن أن يتحقق هذا ، أو يتحقق هذه القطيعة بين المثقف والسلطة فى اطار المفهوم الواسع للمثقف الذى سبق أن عرضنا له ؟ وهل بالتجسير أو التكسير أو القطيعة يمكن أن نصصح العلاقة بين الثقافى والسياسى ، بين المثقفين والسلطة ، وأن يلعب المثقفون بهذا دورا ايجابيا فعلا فى تغير الأوضاع المتردية الرائنة التى تعانيها بلادنا العربية ؟!

الحق أنه لاثنائية بين المثقفين والسلطة ، بحيث تقوم الدعوة الى جبر الفجوة بينهما أو الى توسيعها وتعميقها . ان انخلفة المثقفين العرب أصبحوا اليوم موضوعيا بوعى أو بغربى — شعراء بلاط^(٣٢) ووعاظ سلاطين وأدوات تبرير وتمجيد وترشيد لسياسات وأوضاع النظم العربية القائمة ، واضفاء مشروعية زائفة عليها ، سواء كانوا داخل بنية السلطة أو خارجها . وفى ظل هذه الأوضاع المتردية ، والأزمة المتحكمة لهذه النظم التى أخذت تفقد مصداقيتها وتزايد تبعيتها للتقسيم الدولى للعمل ، كما يزداد تواطؤها السياسى والعسكرى والثقافى فضلا عن الاقتصادى مع المشروع والاستراتيجية الاسرائيلية الأمريكية ، أصبحت هذه النظم تحتاج أكثر فأكثر الى اخضاع الجانب الثقافى المعرفى للجانب السياسى

الأيدولوجى ، وتسطيح المثقفين داخل السلطة وخارجها وتمويل القنئين منهم الى أدوات بيروقراطية أو مجرد تقنيين مفرغين من الرؤية الاجتماعية الشاملة ، والوعى السياسى الموضوعى ، معزولين عن الفعل السياسى التغيرى التجديدى ، فضلا عن محاولة خنق العقلانية وروح النقد ، والطاقت العلمية والابداعية عامة .

وتلعب عوائد النفط دورا كبيرا فى تجنيد المثقفين واستيعابهم واستنفاد طاقتهم تركيسا لهذه الأنظمة وإخفاء وتغييبا لحقائق هذه الأوضاع . والمؤسف أن هذا لايقوم به الأنظمة العربية فحسب بل تمارسه كذلك بنشاط كبير فى ظل هذه الأنظمة مختلف القوى الامبريالية العالمية وخاصة الأمريكية باسم مكاتب الخبرة ومراكز الأبحاث والمعنونات والبعثات العلمية .

والقلة من المثقفين العرب هم القابضون على الجمر ، تمسكا بوعيمهم ومعارفهم العلمية ومبادئهم الوطنية والقومية والثورية ، والمنخرطون بمستويات متفاوتة وفى مواقع مختلفة فى النضال بالفكر والابداع والعمل العلمى من أجل تغيير هذه الأوضاع المتردية . على أنه ليس بالنضال الثقافى وحده ، او نشر الثقافة الثورية وحدها — على الأهمية البالغة لذلك — يتحقق التغيير المنشود . وليس المثقفون وحدهم كمثقفين هم القوة^(٢٢) الاجتماعية القادرة على تحقيق هذا التغيير بل لا حماية ولا تطوير للثقافة كثقافة ، بالعمل الثقافى وحده .

وإذا كان الثقافى يعانى من وطأة واستبداد السياسى المهيمن الراهن . فلا خلاص للثقافى ولا تحرير له الا ببديل سياسى يحمل رؤية ثورية للسلطة والمجتمع . ولهذا فلا سبيل للمثقفين كى يقوموا بدور إيجابى فعال فى التغيير المنشود ، بغير الانخراط فى النضال السياسى ، بغير « الانفراس فى رحم المجتمع المدنى وتجسيد المثقف الجماعى » على حد تعبير محمد برادة ، أى بغير الارتباط بقضايا الجماهير وحركتها والالتزام بالعمل التنظيمى السياسى . إن التنظيم السياسى هو المثقف الجماعى بحق كما يذهب الى ذلك جرامشى . ان المشاركة فى العمل السياسى^(٢٣) الثورى المنظم هو أرق مشاركة للمثقف فى تحقيق التغيير الاجتماعى المنشود . ان انخراط المثقف فى العمل السياسى المباشر قد يسقطه أحيانا فى الأيدولوجية العملية ، فى الشعارية والتسييس المسطح والتكتيكات الآتية . وهى إشكالية واردة دائما ولا حل لها الا بالوعى بها والنضال للسيطرة عليها والتخلص منها .

ان السياسة الجادة تحتاج للثقافة الجادة والثقافة الجادة لا حياة ولا تطوير لها بغير سياسة جادة كذلك .

على أن الانخراط فى العمل السياسى الحزبى ليس شرطا لمشاركة المثقفين مشاركة فعالة فى التغيير المنشود ، بل هناك مستويات مختلفة للمشاركة ، مثل تغذية روح النقد وممارسته بشجاعة ، وإشاعة العقلانية فى المجتمع ، وتنمية الانتاج المعرفى العلمى ، والابداعى والتصدىي بحسم للأفكار الرجعية واللاعقلانية وإنشاء المؤسسات القوية والثقافية المختلفة المستقلة عن نفوذ وهيمنة السلطات والهيئات الأجنبية والنضال من أجل ارساء قواعد الديمقراطية وحماية حقوق الانسان الأساسية ، والحرص على المشروعية والعقلانية فى ممارسة السلطة لوظائفها ومهامها ، فضلا عن الارتباط بحركة الجماهير والتعرف على همومها وخيراتها . ان مشاركة المثقفين فى النضال لتحقيق هذه الأهداف والواجبات المختلفة هى

اسهام جليل بغير شك في تنمية النضال وصولا الى الأهداف الثورية المنشودة . الا أن العمل السياسى المنظم سيظل دائما هو النضال الأساسى لتوحيد هذه الجهود المختلفة ، والقوة الدافعة الموجهة لها فى الطريق الصحيح .

ان الأسئلة العملية الكبيرة التى يتقدم بها الواقع لا يمكن حلها كاملا فى مجال الوعى^(٣٦) وحده ، أو حلا جزئيا متناثرا . هنا وهناك ، بل لابد من حل عملى شامل لها فى مجال الحياة الواقعية نفسها . هذا هو معنى العمل السياسى كضرورة حاسمة للتغيير والتجديد الثقافى المعرفى الاجتماعى عامة .

الهوامش :

- ١ — عنوان مقال للدكتور سيد ياسين انظر قضايا عربية . فبراير ١٩٨٠ .
- ٢ — محمود أمين العالم : المثقفون والسلطة . مجلة المصور (١٠ مارس ١٩٦٧) كتاب « معارك فكرية » . دار الهلال . الطبعة الثانية — ١٩٧٠ صفحة ٢٩٥ — ٣٤ .
- ٣ — محمد حسنين هيكل : أزمة المثقفين . ١٩٦١ — القاهرة ص ١٤ — ١٥ .
- ٤ — المرجع والموضع نفسه .
- ٥ — تقرير المنظمة العربية لحقوق الانسان عن حالة الانسان فى الوطن العربى — القاهرة ١٩٨٧ — ص ١٨ .
- ٦ — حمزة مصطفى : المثقفون والسلطة : مجلة المنار . مايو ١٩٨٧ . باريس . وإن عاد بعد ذلك فى مقاله الى ابراز التناقض بين الدلائل .
- ٧ — A.Gramsci: Gramsci dans le Texte; Edition Sociale; p. 602, (1975)
- ٨ — المرجع السابق . P.599
- ٩ — أحمد صادق سعد : ندوة الانتلجسيا العربية . القاهرة : ٢٨ — ٣١ مارس ١٩٨٧ (بحث : اشكالية التوصيف الاجتماعى للمثقف المصرى) . ولعل هنا المفهوم حول المثقف المصرى عبر الطبقي ياتقى مع مفهوم عبد الله العروى عن المثقفين فى كتابه « ثقافتنا على ضوء التاريخ » — الدار البيضاء — ١٩٨٤ . « نقرأ هذه الفقرة « ان المثقفين العرب يكونون جماعة مستقلة نسبيا عن المجتمع وموحدة لأنها تحمل ثقافة مشتركة مجردة من عوامل التمييز المحلية والزمنية . ويرى بوضوح بهذا فى المؤثرات العربية الرائجة حيث تلغى المميزات فتفصل بالضرورة المشكلات الثقافية عن جذورها الاجتماعية » صفحة ١٧٤ .
- ١٠ — التغير الاجتماعى والبنية الاجتماعية مقال فى مجلة الدراسات الاجتماعية — عدد ٢ (١٩٨٦) دار الثقافة الجديدة — القاهرة .
- ١١ — جرامشى المرجع السابق ذكره صفحة ٥٩٧ .
- ١٢ — مثل مفاهيم الزمان والمكان والأثر فى فيزياء نيوتن التى تمثل بدلالات تشبيهية انسانية ولاهوتية . (راجع فى هذا الفصل كتاب « فلسفة المصادقة » محمود أمين العالم . دار المعارف . القاهرة ١٩) .
- ١٣ — مثل الاختلال الايدولوجى فى تفسير مبدأ « عدم التحديد » فى الفيزياء المعاصرة (المرجع السابق) ، صفحة .

١٤ - في المشهد العاشر من مسرحية « جاليليه » تمرض الجوقة لأغنية جديدة منتشرة عنوانها « النظام الرهيب والأفكار الخفيفة الخاصة بالسنيور جاليليو جاليليه عالم الطبيعة » ويقول منشد الجوقة في بعض المقاطع :

لما انتهى الرب القدير من خلق الدنيا
على الشمس نادى واليا أصدر أمرا
بأن ترسل ضوءها حولنا وهي تدور
وهكذا جعل منها مخلدما مطيما

وهكذا بدأت تدور الكائنات الصغرى حول الكبيرة
في السماء كما في الأرض
فحول البابا يدور الكرادلة
وحول الكرادلة يدور الأساقفة
وحول الأساقفة يدور الأبناء
وحول الأبناء يدور الآباء
وحول الآباء يدور الصناع
وحول الصناع يدور الخدم
وحول الخدم يدور الكلاب والذواجن والشمعاذون
هكذا أيها السادة الطيبون هو النظام
النظام الأملئ العظيم

ولكن ماذا حدث بعد ذلك أيها السادة الطيبون
.... جاء الدكتور جاليليو
فألقى بهما بالكتاب المقدس ثم صوب منظاره
وألقى على الكون العظيم نظرة
وللشمس قال : ابقي في مكانك
سيدى الآله الخالق
كل شيء على خلاف ما فعل
آه .. أيها السيدة ! حول خادمك
ستلويين منذ الآن
الح .. الخ .

راجع حياة « جاليليه » ترجمة بكر الشرقاوى . دار القارافى ١٩٨١ - صفحة ١٣٧ - ١٣٨ .

١٥ - عهد الله العروى : مفهوم الدولة - ص ١٤٨ - الدار البيضاء - ١٩٨١ .

١٦ - ابن خلدون : المقدمة : ص ٦٣٨ - الجزء الثانى - تحقيق د . على عبد الواحد والى . الطبعة الثانية - لجنة البيان العربى - ١٩٦٦ .

١٧ - المرجع السابق صفحة ٦٨٧ .

١٨ - Louis Althusser: Positions Editions sociola, PP 80-83, 1976.

١٩ - المرجع السابق : P: 83.

٢٠ - Les Intellectuels et le Pouvoir Ed. Anthropos, P190, 1981.

٢١ - رغم تولى بعض المثقفين للتخصصين مراكز قيادية في المجتمع وكانت لهم نسب عالية في وزارات في تاريخ مصر فيما قبل ثورة ١٩٥٢ ، فإن السلطة الفعلية كانت دائما لكبار ملاك الأراضي .

راجع : محمد أحمد اسماعيل على : دور المثقفين في التنمية السياسية . جزء أول (صفحة ١٧٤ وما بعدها) القاهرة ١٩٨٥ .

٢٢ — كان الأثر مقرأ للعديد من مهام السلطة حيث كان مركزا رئيسيا للاعلام تلى فيه الأوامر والنشورات الرسمية . كما كان مقرأ لعدد من دواوين الحكم . فالقاضي وعالم الحراج يملسان وظائفهما في ذلك المسجد » . عن كتاب « الأثر جامعا وجامعة » لعبد العزيز الشناوي نقلا عن كتاب دور المثقفين في التنمية السياسية « السابق ذكره ص ٧١ — ٧٢ . وما زال الأثر مصدرا رئيسيا من الفتوى التي تصبغ المشروعية الدينية على كثير من السياسات الرسمية .

٢٣ — نابليون هو منظم التعليم الثانوي والعالي في فرنسا ومؤسس البكالوريا ومنشئ المدارس العلمية العليا . كان التعليم قبله تحت مسؤولية الكنيسة فجعله تابعا للدولة ... واضح أن التعليم النابليوني مرتبط بالجيش والبيروقراطية والاقتصاد إذ يمد كل هذه الهيئات بالمهندسين والحقوقيين والمحاسبين والعمال المدربين « عبد الله العروى — مفهوم الدولة — المرجع السابق ذكره صفحة ٧٠ .

٢٤ — قد تختلف كثيرا مع ميشيل فوكو في مفهوم السلطة ، وطبيعة العلاقة بينهما وبين المعرفة ، ولكن تبقى في كتاباته كثير من النقاط والملاحظات والاستنتاجات المهمة حول هذه العلاقة . راجع في هذا خاصة كتابه *La Volonté de Savoir* وكتابه *Surveiller et punir* وكتاب المفكر الفرنسي *G. Deleuze, M. Foucault* عن *Les Editions de Minuit* ، 1986.

٢٥ — لعل هذا هو المعنى الذي قصده نادر الفرجاني بقوله « كل المثقفين خاضعون داخل السلطة بالمعنى العام » والذي قصده كذلك طاهر ليب بقوله « أغلبية أهل المعرفة لا يمكن أن يكونوا إلا داخل سلط يورلدون في مؤسساتها ويعيشون منها ويموتون فيها . هم ذكرا وانبياؤولجيا في ثقافة السلطة يمارسون سلطة ثقافة » وهو المعنى كذلك الذي قصده غسان سلامة بقوله « أصبح هناك صعوبة لأن تكون مثقفا خارج الأطراف السياسية القائمة » . مجلة المستقبل العربي — مايو ١٩٨٣ . راجع ندوة المثقفون والسلطة . مجلة المستقبل العربي أبريل ١٩٨٥ — بيروت ، وندوة « المثقف العربي ودوره وعلاقته بالسلطة والمجتمع » حلقة الرهاط للدراسة (٤ — ٥ مايو ١٩٨٥) .

٢٦ — سعد الدين إبراهيم : تفسير الفجوة بين صانعي القرارات والمفكرين العرب منتدى الفكر العربي . عمان — الأردن — ورقة عمل مقدمة للاجتماع السنوي الأول للهيئة العامة للمنتدى بتاريخ ٢٣ نيسان ١٩٨٤ .

٢٧ — صدرت القوانين الأساسية التي جسدت سياسة الانفتاح الاقتصادي في مصر التي مثلت تحولا خطيرا في سياسة مصر الاقتصادية من مجلس الوزراء ، وكان لأنور السادات والمجموعة الاقتصادية في مجلس الوزراء دور كبير في اصدارها . ولعب مجلس الشعب ، كما لعب الأحزاب دورا محدودا في ذلك . أما الدور البارز في اصدارها والترحيب بها فكان دور جماعة أصحاب المصالح (جميعه رجال الأعمال وغيرها) والقوى الخارجية . راجع في ذلك : أماني قنديل : صنع السياسات العامة في مصر : ١٩٧٤ — ١٩٨١) — رسالة مخطوطة .

٢٨ — الطاهر ليب : ندوة المستقبل والسلطة . مجلة المستقبل العربي — أبريل ١٩٨٥ .

٢٩ — أمين عز الدين : هل يتمرّد الخيرة العرب . مجلة المستقبل العربي سبتمبر ١٩٨٣ . ولعل غسان سلامة يلتقي مع هذا الرأي في قوله « أفضل دور للمثقف من السلطة الآن أن يدير للسلطة قفاه ويوجه خطابه للناس وليس للسلطة » . مجلة المستقبل العربي مايو ١٩٨٣ .

٣٠ — عبد اللطيف اللعبي : مقال المثقف العربي واشكالية السلطة — مجلة الطريق اللبناني — صفحة ٩٠ — فبراير ١٩٨٤ .

٣١ — المرجع السابق — ص ٩٠ — ٩١ .

٣٢ — غسان سلامة : المرجع السابق . مجلة المستقبل العربي — مايو ١٩٨٣ .

٣٣ — ولعلّي اختلف في هذا اختلافا جديرا مع د . نديم البيطار الذي ينسب التراث أساسا الى المثقفين عامة ، ويرى أن كل ثورات القرن العشرين نفسها لم تكن ثورات بروليتارية بل ثورات قادها ونظمها مثقفون يعتمدون على الجماهير ويتحالفون معها . وقد رد حلم بركات على هذا ردا بليغا . ففي رأيه « أن المثقفين لا يمكن أن يحققوا الثورة والمجتمع الثوري بالثبات عن الطبقات الكادحة ويعمل عنها ودون مشاركتها » . ويذكر أن هذا هو أحد الأخطار الفادحة لما يسميه بالاشتراكية العربية . راجع ندوة الانتلجنسيا العربية ، بالقاهرة المذكورة سابقا .

- ٣٤ — محمد بركة : المتحف والسلطة — المستقبل العربى — ابريل ١٩٨٥ .
- ٣٥ — حمود العودى : المتحفون في البلاد النامية : عالم الكتاب . القاهرة . يتخذ الأستاذ العودى في كتابه هذا الاتجاه للعمل السياسى المنظم وممارسته من خلال الأحزاب السياسية المحظورة وغير المحظورة كتمهاس لثورة المتحفين ، بل مجرد ثقافتهم وخاصة في الحياة اليمنية . ولكن هذا المقياس قد لا يجوز تعميمه حرفيا على المتحفين عامة في مختلف البلدان النامية .
- ٣٦ — أو حتى يتجلى هذا الوعى في صورة نقد لا يمس جنس هذه الأسئلة العملية ، ولعل هذا ما عناه « معلومة » بقوله المشهور « انتهى لا أحول بين الناس وألستهم مالم يحولوا بيننا وبين ملكنا » .

حلم « السلام الدائم » أقوى من ألف شمس

د . أبو بكر السقاف

يوم الرابع والعشرين من تشرين الأول/ أكتوبر هو يوم الأمم المتحدة . وقد قررت حركة السلام العالمى فى هذا العام أن تضى على هذا اليوم دلالة جديدة ، مرتبطة برسالة الأمم المتحدة الأولى ، ألا وهى قضية السلام ، فاقترحت أن يشارك كل الناس فى جميع القارات فى « موجة السلام » ، التى تبدأ من هيروشيما فى تمام الساعة الثانية عشرة من هذا اليوم نفسه .

وجعلت نوع المشاركة فى « موجة السلام » أمرا متروكا لكل تجمع أو جماعة أو هيئة ، فيمكن أن يكون التوقف للدقائق عن العمل فى تمام الساعة الثانية عشرة ، أولقاء كلمة مناسبة ، أو محاضرة أو قصيدة أو عزف لحن أو التبرع لصندوق السلام . ان الجوهرى هنا ان يشعر الناس جميعا فى هذه اللحظة بأنهم حقا وفعلا متحدون فى « موجة السلام » التى تنداح من هيروشيما برفق وجلال لتطوف كل أرجاء كوكبنا الأرض .

أردت بهذا المقال أن أحيى « موجة السلام » .

أجرى ل . تولستوى في روايته « الحرب والسلام » حوارا بين « بير بتروخوف » ذي النزعة الانسانية والأمير العجوز « بالكونسكى » ، كان بير يحلم بعالم خال من الحروب ، ولكن الأمير أجابه :

« أفصد الدم من العروق ، وأرق الماء ، عندئذ لن تكون الحرب ، هذيان نسوان هذيان نسوان » .

أراد تولستوى ان يتحدث الأمير باسم دعاة الحرب ، الذين ينظرون إليها كأمر طبيعي لا مفر منه ، فهي ملازمة للطبيعة البشرية ، ولذا لا يخلو زمان منها ، وليست غريبة في تاريخ أية أمة .

بيد ان الحلم بسلام دائم لازم الروح الانسانية ، ربما منذ اللحظة الأولى التي اندلعت فيها نيران أولى الحروب ، بين الجماعات البدائية والعشائر ، في أزمنة سحيقة . فأقدم الوثائق المكتوبة تحمل صدق هذه الرغبة الحلم مسطراً في الريحفدما في الهند القديمة (القرن الخامس عشر قبل الميلاد) وهو أقدم نص مكتوب في تاريخ الانسان ، حيث الدعوة الى الاخاء والانسجام الشامل مثبتة في الأناشيد والصلوات ، وكانت ثمرة هذا التوق . مبدأ اللاهوسا (اللاعنف) في البوذية ، الذى أعلنه الملك المستتر « أشوكا » في القرن الثالث ق . م . بعد اعتناقه البوذية التى أعلنها فضيلة وطنية بعد أن انهكت بلده الحروب .

عرف اليونان هذا الحلم ، وان قصره على الهيلينيين ، فجعل أفلاطون في جمهوريته الحرب حريين بين اليونانيين ، ومع العالم الخارجي ، رفض الأولى ، وأيد الثانية ، فهى مصدر العيب ، الذين تتوقف بلوغهم عجلة الانتاج في اليونان . ولعل أرسطو كان أقرب الى تصور للجماعة البشرية يقوم على التعاون بين البشر . فالإنسان مدنى بالطبع . ولكنه لم يتجاوز اطار الروح اليونانية . وقد مضى أبعد منه الفارابى (المعلم الثانى) في « آراء أهل المدينة الفاضلة » فلم يكن الفارابى يؤمن بأن العبودية طبيعة ثابتة عند العبيد ، كما أكد أرسطو ، بينما لم يتحدث أستاذه أفلاطون عن العبودية باعتبارها أمراً طبيعياً ، رغم الأوصاف البشعة التى يطلقها على العبيد في جمهوريته .

ان السلام والدعوة اليه جزء أساسى من المسيحية والاسلام ، والفضيلة التى يدعو اليها الدين لا يمكن فهمها وتصورها بدون سلام ومحبة شاملين ، وتشير صفات الذات الالهية والأسماء الحسنى في الديانتين الى مركزية المحبة والسلام ، في الحياة الإنسانية .

ظهرت الحاجة الى التأسيس الفكرى لمبدأ السلام في أوروبا منذ عصر النهضة ، الذى سبقته ورافقته حروب كثيرة ، وكان بعضها ردا على العقيدة الرسمية التى أعلنتها الكنيسة الكاثوليكية على لسان القديس اوغسطينوس عندما قال : « ان الحرب شر لا بد منه » مستجيباً بهذا الكلام لطموح الكنيسة البابوية في التوسع ، ومستبقاً للحروب الصليبية ، التى أعلنت رياء باسم استعادة جثائن المسيح ، ولتحقيق المصالح الاقتصادية للمدن الجديدة في عصر النهضة بايطاليا ، ولخلفائها في أوروبا الغربية ، في واقع الأمر .

ولعل أول صوت ارتفع في وجه نداء الحرب كان الفيلسوف البادواي ، الذى نشر كتابه « المدافع عن السلام » عام ١٣٢٤ م . وكان هذا الفيلسوف من المتأثرين بالفلسفة العربية الاسلامية ، ومن الذين عرفوا بالرشدين نسبة لفيلسوف قرطبة ابن رشد . رأى مارسيل البادواي في انتهاك حرية كل دولة وحقها في الابتقلال السبب الأساسى للحروب التى سعتها الكنيسة

الكاثوليكية من روما ، والتي اهتمت بالمسيحية عن مملكة المسيح وكلماته التي تتوضع بالحبة والنور : « وفي الناس المسرة ، وعلى الأرض السلام » .

ولعل شعرونر فيلسوف المعرة واحد من أغزر النبايع التي تمد الوجدان والعقل ببشارة السلام . كان السلام هما مقيما في عقله ، ورغم سوء ظنه في المخلوقات ، الذى شمل الحيوانات الضارية والانسان والطيور ، فقد كان يدعو الى الزفق بكل الكائنات الحية ، فتحدث لا عن ظلم الحمامة والصقر والباز فحسب وانما أوصى ملحان يترفق الانسان بدائع ذات الريش ، وان يسرح اليرغوث . ولعله من أوائل المفكرين ان لم يكن أول مفكر تنبه للجذر الاجتماعى للظلم ، وفي مقدمته الحرب : هذا الظلم العميم ، الموجه نحو الحياة في كل تجلياتها . وهو بهذا التصور ، لم يقف عند ذم الحرب والتغنى بالسلام . كما فعل الشاعر الجاهلى زهير بن أبى سلمى . ولا شك أن رافد الفلسفة البوذية كامن خلف التزامه مبدأ اللاعنف .

ازدادت ضرورة التأسيس الفكرى لقصة السلام في الفكر الأوروبي منذ القرن السادس عشر ، فقد مزقت أوروبا الحروب الطويلة والقصيرة . كتب ارازموس الروتردامى مؤلف « في مدح الغباء » ان الحرب حلوة عند من لم يعانها وكتابه « شكوى العالم » ادانة شديدة الذكاء للحرب ، ودعوة قوية للاتحاد والتضامن امام خطر الحرب .

ورافق دعوة الإصلاح الدينى في المانيا طموح متزايد نحو السلام وعلى وجه التحديد بين رجال الدين الذين كانوا على يسار لوتر ، ولم يؤيدوا موقفه المحافظ اجتماعيا وسياسيا ، ومن ابرز هؤلاء سياسيتان فرانك . كان كتاب فرانك بعنوانه الطريف « كتاب الحرب على الحرب » ، نقدا شاملا لتاريخ الحرب ، نقض فيه دعوى الكنيسة بأن الحرب انما تجرى بإرادة الله ، مستخدما روح ونصوص الانجيل ووقائع من حياة المسيح . ولم يقتصر حجاج فرانك على هذا المجال ، بل طرح اشكالا « صغيرا » على حد تعبيره ، وربما لأول مرة في تاريخ الفكر ، وهو السؤال الأخلاقى المقلق ، الذى تردد صدها بعد قرون في محاكمات نورمبرج ، التي جرت فيها محاكمة النازيين بعد انتصار الحلفاء في الحرب العالمية الثانية . كان السؤال عن المسؤولية الأخلاقية التى يتحملها كل انسان عن الحرب وكيف نحدد ؟ . لقد برر فرانك الحرب العادلة وحدها ضد الطغاة ، ودافع عن حروب الفلاحين ، الذين أقدمهم الطغاة او « النبلاء » إنسانيتهم بحرق كتب فرانك وسقط شهيد افكاره . بينما كان المصلح المشهور لوتر يقف الى جانب السادة الجندى في الولايات الألمانية .

استمرت الحروب الطاحنة في القرن السابع عشر في أوروبا ، بين تحالفات تجمع عدة دول ، اتخذت من الدين ومن المذهب الدينى غطاء لأهدافها الدنيوية ، وتطورت الحروب بين الدول الاقطاعية شيئا فشيئا نحو الصراع على الأسواق ، كلما تطورت وسائل الانتاج فيها ، وبرزت معه ملامح بنية رأسمالية في صورتها الأولى .

ظهرت في هذه الفترة مشروعات لارساء قواعد الدول على أسس تضمن السلام ، وكان مشروع « الخطة الكبرى » الذى ينسب الى ملك فرنسا هنرى الرابع من أشهرها ، ومؤلف الكتاب الحقيقى كان وزيره ماكسيميليان سوليه (١٥٥٩ — ١٦٤١) ، وليست أهمية مشروعه في البحث عن السلام بين الدول الأوروبية ، ولكنه كان موجها ضد تركيا ، أى أن مبدأ السلام الشامل لم يكن من بين هموم وزير الملك هنرى الرابع ، كان يهدف الى تكوين تحالف عسكرى وسياسى بين ملوك أوروبا ، وليكون

نموذجه ومثاله المملكة المسيحية ، التي تنتهج سياسة سلام بالنسبة للممالك المسيحية ، وسياسة حرب ضد الدول « الكفرة » .

كانت افكار سوليه متأثرة بصراع ملوك فرنسا مع اسرة هابسبرج النمساوية ، ومن هنا اقتراحه بتكوين عدة وحدات اوربية ، تضعف قوى اعداء العرش الفرنسي .

ورغم هذه السمات فان « الخطة الكبرى » أثرت في « بين » ، وفي « جان جاك روسو » . كما انهما لا شك قد تأثرا بعمل سابق على خطة سوليه ، كتبه إميرى كروسيه عام ١٦٢٣ الذي تميز بسعة الأفق الانساني ، وبالاهتمام بالجانب الاقتصادي من المشكلة ، فأوصى بأن كل تحالف يجب ان يقوم على أسس تضمن التطور الاقتصادي ، وعلاقات التجارة الحرة ، الأمر الذي كان خطوة نظرية متقدمة في عهد كانت فيه الحماية الجمركية من اسس الحياة الاقتصادية الدولية . أهاب كروسيه بالذين يحبون السلام ، ويملكون المشاعر الخيرة ، « من كل الأديان والأعراق » ، وأدان الحروب لا في أوروبا وحدها ، بل وخارجها . رفض ان تكون الحرب وسيلة حل المنازعات المختلفة بين الدول . كان يرى بشجاعة نادرة أن السلام الشامل لا يمكن الوصول إليه إلا بأن تنضم الى التجمع الدولي الى جانب أوروبا ، تركيا والصين والهند واثيوبيا وغيرها من البلدان . لم يحظ مشروعه الطموح بالاهتمام إلا في القرن التاسع عشر . فقد كان في عصره تصورا جديدا ، جعل كروسيه أساسه التعايش السلمى بين جميع الشعوب .

وقبل نهاية القرن السابع عشر ارتفع صوت الفيلسوف التشيكي « آموس كامينسكى » (١٥٩٢ - ١٦٧٠) ، معلنا ان السلام هو الضرورة الوحيدة ، وكان كتابه « بشر السلام » محاولة لعقد الصلح بين انجلترا وهولندا ، وتمثل إسهامه في أنه رأى أن التخلص من كابوس الحرب لا يمكن دون تغيير كل واقع الحال . وكان يتحدث بغضب عن إهدار الخريجات وأساليب بذر الشقاق بين الجماعات ، فاقترح التغيير المتعدد الجوانب (أكامينيوس) ملاك السلام ، ط . الانجليزية . نيويورك ١٩٤٥) كان كتابه الذى لم يكمله مؤلفا من عدة أجزاء ، خصص بعضها لنقد الأوضاع الاقتصادية .

تأثر بأفكار كامينسكى معاصره الانجليزى « وليام بين » (١٦٤٤ - ١٧١٨) أحد قادة الكويكرز ، الذين اسسوا مستعمراتهم في امريكا الشمالية ، وعرفت بعد ذلك باسم بنسلفانيا ، جاء كتاب بين « تجربة السلم فى الحاضر والمستقبل » ردا على الحرب التى خاضتها فرنسا ضد تحالف أوجسبورج ، والتي شاركت فيها كل دول أوروبا تقريبا .

رأى « بين » أن تكوين اتحاد دول أوروبا أساس السلام ، وتصور هذا الاتحاد على منوال نظرية العقد الاجتماعى ، التى نشأت الدول بمقتضاها ، أى أن تتنازل كل دولة عن جزء من حريتها وحقوقها حتى يمكن تكوين الاتحاد ، تماما كما كانت الحال داخل كل دولة ، حيث يتنازل الأفراد والجماعات عن جزء من حريتهم حتى يمكن قيام الدولة القوية حكما بين الأفراد والجماعات . وضعف نظرية العقد الاجتماعى في تفسير نشأة الدولة ، اتضح بصورة أقوى عند محاولة تطبيقها على المجال الدولى .

لم تكتسب لآراء « بين » أن تدرس من قبل الدول ، رغم حماس الملكة آن لها ، التى اقترحت دراستها في أحد مؤتمرات السلام الأوروبي .

تحدث سان بيير (١٦٥٨ - ١٧٤٣) وبما لأول مرة في الفكر الغربى عن التطور المساعد للحياة الاجتماعية ، وعد الحرب العائق الأول أمام هذا التطور . ويروى « سان بيير » ، حديثا طويلا عن

المناسبة التي دفعته للتفكير في قضية السلام : تخطمت عجالات العربة التي كان يستقلها في جولانه . فتساءل لماذا حدث هذا ؟ لأن الطريق في حال سيئة . ولماذا لاتعبد الطرق ؟ لا توجد نقود في خزينة الدولة ، لأن ملك فرنسا يشن حربا على الأعداء . إذا فالحرب لاتعصد أرواح البشر ، بل تبتلع ثروة البلاد وتحول دون رفاهية المجتمع ، وكان من بين وصاياه (ملاحظات في إصلاح الطرق) .

وأما افكاره عن السلام الدائم فقد تركزت على أوروبا فكتب ملاحظات في السلام الدائم عام (١٧١٢) . كان « سان بيير » دؤوبا ، فانتشرت افكاره ، واعتبر داعية السلام الدائم . أكد مثل بين على فض النزاعات بالمفاوضات .

كان مقتل مشروعاته كلها انها غلقت آمالا على ملوك أوروبا الطغاة ، الذين اطلقوا عليه صفات الحالم والطيب التي تعني الساذج . ورغم هذه الكلية ، فقد قدره الفيلسوف الألماني « هردر » بعد نصف قرن وكتب : « لقد آن الأوان لتطبيق افكار « سان بيير » وحل ذلك بسرعة أكثر مما يتوقع هو نفسه ، لو عاش بيننا لسر به لك » .

كان روسو من المتحمسين لأفكار « سان بيير » فأعاد نشر بعض مؤلفاته ملخصة ، وقد اهم روسو بفكرة اساسية فيها وهي التي تدور على العلاقة بين السياسة الداخلية للدولة والسياسة الخارجية . وطور روسو هذه الفكرة وعرضها في صورة جديدة أخاذة في مقال له بعنوان (التفكير في السلام الدائم) الذي نشر بعد وفاة الفيلسوف عام ١٧٨٢ . دعا روسو الى مؤسسة سلام دولية يستند قيامها الى جعل مصلحة كل دولة منسجمة مع مصالح الدول الأخرى ، حيث ترى كل دولة مصلحتها في السلام الذي يعم الجميع . واجتمعات التي يمارس فيه الطغاة والملوك اضطهاد الشعب ، لا يمكن أن يزدهر فيها أى تفكير أو أمل في السلام . إن شرط السلام إنما هو تغيير تركيب الدولة ، وانهاء الطغيان وسريان الديمقراطية في كل مجالات الحياة السياسية . إن التحالف بين الدول من أجل السلام أمر لا يمكن أن تقوم له قائمة إلا بانتصار الثورة . ورغم بعض التخوف الذي يشوب تأملاته في الثورة ، إلا أنه رأى بوضوح شديد ارتباط السلام الدائم بالثورة المطهرة التي أناط بها تغيير هيكل الحياة الاجتماعية والسياسية . وصاغ كل هذه الأفكار بحماسة النبيل الجامع وبيانه المشرق .

كان « فولتير » (١٦٩٤ — ١٧٧٨) علواً للحرب ، وإن اعتبر الحرب داء أصاب الأمم واحدة بعد الأخرى ، وإن لا سبيل الى علاجه في عصره . ومن هنا سخريته من مشروعات « سان بيير » ، التي عدّها « يوتوبيا » واعتبر صاحبها غنيا . فمشروعات سان بيير في نظره وهم محض ، لا يصلح لا للأفئال ولا لوحد القرن . وكان فولتير لا يستطيع أن يتصور حلول عصر تحتفى فيه الحرب من حياة البشر بصورة نهائية لارجعة فيها . كما كان يرى أن السلام الوحيد الدائم الممكن إنما هو التسامح الدينى .

أما الموسوعى الفرنسى المشهور رينيه ديلرو (١٧١٣ — ١٧٨٤) ، فقد نقد بشدة حروب التوسع التي عدّها تناجا للاستبداد والطغيان ، وكان في هذا يشارك روسو الرأى ، وكان يعتقد ان النظام

الجمهورية يقلل من امكان النزاع المسلح بين الدول . وربط السلام الشامل بالتقدم العام نحو الحرية ، وعندئذ سوف تستبدل الشعوب بالحرب القوانين وصراع رجال القانون . وطالما كان فجر هذا العصر بعيدا فان النفاق والانعطاط والاضطهاد والظلم امور لا يمكن تجنبها .

من الواضح ان رجال التنوير الفرنسي رفعوا النظام الجمهورى الى مصاف المثال المطلق فلم يروا أن النظام الرأسمالى ينطوى بحكم تناقضاته الداخلية على الظلم والحرب . بيد انه لاشك في ان نقد الاقطاع ومؤسسته كان عملا تقدميا رائدا ، وكان له اثره البعيد في ثقافات مجتمعات كثيرة . وكان ممثلو الاقطاع الأذكيا يدركون هذا الدور التاريخي لحركة التنوير . فالملك « فريدريك » الثانى ، ملك بروسيا ، الذى كان يعتبر نفسه « فيلسوفا » ومن المعجيين بحركة التنوير ، ألف كتابا ينقد فيه آراء الفيلسوف المادى الفرنسي هولباخ ، (١٧٢٣ — ١٧٨٩) ، وصدر لكن دون ان يحمل اسم مؤلفه . يؤكد الملك فيه ان الحرب لا يمكن تجنبها ، والذين يريدون العيش في ظل سلام دائم عليهم ان يرحلوا الى عالم مثالى ، حيث لا يعرف احد كلمتى « لى » و « لك » وحيث الأمراء والوزراء والرعية ليست لديهم اية رغبات او شهوات ويتبعون نصيحة العقل . ان تحقيق مجتمع كهذا أمر مستحيل في نظر الملك . فعل الرغم من جميع المذاهب الفلسفية يظل الانسان حيوانا شريفا في هذا العالم . ان تصديق الخرافات وغلبة الأنانية وروح الثأر واخلاق النفاق أمور تنتج الشر ، وطالما كانت السيطرة على النفوس للرغبات لا للعقل فان الحرب باقية ومعها الدمار والأوبئة والفقر . هذه هى المحاور التى يدور عليها العالم .

لا شك ان الملك « فريدريك » لم يكن يمثل الفلسفة الألمانية ولا أية فلسفة أخرى . لقد توهم ان صداقته لفولتير تكفى لاضفاء جلال الفكر عليه . فلم يكن أكثر من ملك ماهر يريد استغلال ذكائه العمل لاطالة عمر العرش .

ان « سيباستيان فرانك » يقف عند منبع الفلسفة الألمانية المعادية للحرب والذين جاؤوا بعلمه يمثلون هذه الفلسفة ، لا بسبب دفاعهم عن النزعة الانسانية فحسب ، بل ولأنهم كانوا في نفس الوقت فلاسفة كبارا ، في تاريخ الفلسفة العام لا تزال العقول تتلمذ عليهم في امور كثيرة الى يومنا هذا .

وكان الفيلسوف « ليبنتز » في نهاية القرن السابع عشر يقدم مشروعا شبيها بالذى طرحه من قبل « سوليه » . وحيث كل من « وولف » و « ليسنج » مشروعات « سان بير » . وفى كل من « كانط » وفيتشه وهردر ، وجدت فكرة السلام الدائم فيهم مدافعين غيورين ، واكتسبت مضمونا جديدا .

كان عمانوئيل كانط (١٧٢٤ — ١٨٠٤) أول فيلسوف حدس النوايس الموضوعية التى تقود البشرية نحو السلام وأن تأسيس الاتحاد للشعوب لابد أن يقوم على مبادئ السلم . والناس سوف يشيدون هذا الاتحاد بحكم الضرورة . تسود في المجتمع قوانين مستقلة عن الطموح الشخصى للأفراد ، تجبر الدول ، في عاصمة المطاف ، على عقد اتفاق بينهما . انها نفس القوة التى أجبرت الناس على خلق الدولة . ألا وهى التناحر الاجتماعى .

أكد كانط على دور التناقض الاجتماعى في حركة التاريخ ، وكان دور هذه النظرة مهما في تأسيس نظرة علمية في التطور الانسانى . يعلمح الانسان الى الوفاق ، بيد ان الطبيعة ادركى بما هو خير للنوع الانسانى ، فتدفع به نحو الشقاق . ان الطبيعة توظف قلق الانسان الذى يدور على ارضية التناحر ،

والمائل في العلاقات بين الدول ودخل كل دولة ، لتحقيق حال من الهدوء والأمن .

وبكلمات أخرى إن الطبيعة بوساطة الحروب ، التي لم تهدأ أبداً ، والفاقة المائلة في المجتمعات حتى في زمن السلم توجد في البداية محاولات غير ناجحة ، ولكن الدمار يرغم العقل على البحث عن مخرج من حال الوحشية ، والشروع في تأسيس عصر اتحاد الشعوب حيث لكل دولة مهما كانت صغيرة الحق في السلام الذي يضمنه اتحاد الشعوب العظيم القائم على الإرادة المتحدة وعلى القانون .

ويشير كانط الى ان سخرية روسو موجهة ضد الايمان السهل الذي يظن بأن الأهداف العظيمة ستحقق في وقت قريب .

كتب كانط كتابه المشهور « مشروع السلام الدائم » بعد عقد صلح « بازل » بين فرنسا وبروسيا الذي لم يقوض أسس العداء بين البلدين .

كان كانط وكثير من معاصريه ينقلون هذا الصلح ، الذي سمح لفرنسا بالاستيلاء على بعض الأراضي البروسية ، مقابل تعريض ملك بروسيا بأراض أخرى .

يرى كانط أن تحقيق السلام بين الشعوب ليس سراها يتعد عنا كلما اقترنا منه . وكان نصيرا لحروب التحرير ، فهذه حروب عادلة .

اجرى كانط كتابه في صورة معاهدة دبلوماسية . فالقسم الأول اتفاق مبدئي على السلام الدائم ، ويحتوي على مواد تحدد شروط علاقات السلام بين الدول وسبل تطويرها .

ويشرح القسم الثاني ثلاثة تعريفات متعلقة بالحفاظ على السلام بعد تحقيقه ويقترح في القسم الثالث تأسيس اتحاد الشعوب ضامن السلام ، وهذا القسم هو نواة الكتاب ، ففيه تتلخص رسالة الكتاب ، وتجنب الحديث عن شكل الحكم ، فلم يشر الى النظامين الجمهوري أو الملكي ، ولكنه وصف الاتحاد بأنه اتحاد دول حرة .

يحاول بعض الكتاب في الغرب الانتقاص من أهمية مشروع كانط أحيانا ، ولكنهم في معظم الأحيان يهفون محتواه ، فيقول لنا « أدلر » ، في كتابه : كيف نفكر في الحرب والسلام (نيويورك ١٩٤٤) إن كانط كان يهدف الى إلغاء الدول الحرة المستقلة ، فهي غير قادرة على تجنب الحرب . وإنه كان يدعو الى نوع من الحكومة العالمية ، أو شكل من أشكال الامبراطورية العالمية . إن « أدلر » وغيره إنما يعبرون عن الطموح غير المشروع ، الذي يحدد سياسة امريكا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية . كان كانط يدافع عن اتحاد الشعوب الحرة لأنه رأى فيه ضمانا لحرية واستقلال الشعوب . وإن كل تعريف لفهوم الفيدرالية الذي يرد عند كانط حتى يناصر النزعة الكوزموبوليتانية ، التي تلغي الأوطان ، إنما هو فعوى للدعاية المعادية للحرية والسلام . كان كانط يرى أن « الفيدرالية تجمع شعوب حرة » وكيف له ان يخل بخرية كل أمة وهو الذي جعلها اساس تصوره للفرد والجماعة والأمة ، ولا يمكن بلونها فهم رأيه في الأخلاق والدين والاجتماع والعلاقات بين الشعوب .

يوجه كانط في القسم الثالث من مشروعه سهام نقده نحو السياسة الكولونيالية ويدينها كمصدر للحرب والنزاعات ، ويصر على أن حق الأجنبي (أى الأوروبي) يقتصر على الحق في تجارة حرة مع

السكان الأصليين ، عندما يزورون تلك البلدان . ان عصرية أفكار كانتط يتحدث عنها اعادة نشر مؤلفه عدة مرات بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ، ولا سيما في ألمانيا . وكان الاهتمام بكتابه كبيرا عقب صدوره . وقد تأثر به كثير من الفلاسفة والمفكرين ولا سيما في ألمانيا . فكتب « هررد » (١٧٤٤ — ١٨٠٣) « رسائل لتشجيع النزعة الانسانية » وهو حوار مع افكار كانتط . يرى هررد ان الاتفاقات التي تعقد في جو العداء والنزاع لا يمكن ان تثمر سلما وطيدا . وكان يعلق امالا كبيرا على الرقي بالوعى الانسانى ، فأناط به مهمة تغيير العالم . ان نشر قيم العدالة والانسانية يمكن ان يوطد السلام ويضعف بالتدريج دوامة الحروب .

يقترح هررد عدة مبادئ لتربية الناس بروحها ، واهم ملامحها : النزعة الانسانية والديمقراطية . لم يوجه هررد كلامه الى الحكام ، بل الى الشعوب وحدها ، فهي التي تقاسم من ويلات الحرب . كان يعتقد انه اذا ما ارتفع صوت الشعوب بقوة فان الحكام مرغمون على الاذعان له . ان نقد هررد لكانط يشبه في جوهره نقد روسو لسان بير فكلاهما شديد الايمان والاعتزاز بقوى الشعب الخلاقة . ولعل هذا الايمان يقلل من مبالغتهما في الاعتقاد على التنوير وحده ، وكأنه الفعل الانسانى الوحيد ، الذى يقود خطى البشرية . وبعد أقل من نصف قرن سيرتفع صوت فيلسوف وثائر ألمانى عظيم ليعلن ان المرئ نفسه يحتاج الى من يربيه . إذاً أين يمكن كسر الحلقة المفرغة ؟

احاط فيثشه كتاب أستاذه كانتط بحفاوة فكرية جميلة . ودارت كتاباته فى قضية السلام على التأكيد بأن تغيير الأوضاع الاجتماعية الداخلية ، إنما هى مقدمة السلام الحق .

أما المفكر الطوباوى العظيم سان سيمون (١٧٦٠ — ١٨٢٥) فقد اترح على أوروبا ان تدخل دنيا السلام من باب التنوير الاجتماعى ، ان خيال الشعراء وحده هو الذى جعل العصر الذهبى في مهد الجنس البشرى ، بين القبائل البدائية الجاهلية ، بينما علينا ان نرى هذا العصر في قرن الحديد . ان العصر الذهبى ليس وراءنا ، بل إمامنا . ان آباءنا لم يروه ، وسوف تبليغه أبنائنا في يوم من الأيام وعلينا ان نعيد لهم الطريق .

كانت نهضة الروح في الشعوب السلافية في بدايتها في مطلع القرن التاسع عشر ، ولكن مفكرها أسهموا في تشييد حلم السلام الدائم . ترجم « تشرينكوف » (١٧٦٣ — ١٨١٧) مؤلفات دعاة السلام في أوروبا ونشر اجتهاداته النظرية في صحافته عصره ، مدافعا عن الحرب الوحيدة العادلة : حرب التحرير ، التي خرجت بلاده منتصرة منها قبل وفاته بضعة سنوات ، بعد حروبها مع جيوش نابليون . وكتب « باجدانوف » (١٧٤٣ — ١٨٠٢) و « كازلوفسكى » من قبله (١٧٢٨ — ١٧٩٣) عدة مؤلفات ، تميزت بالرباط الوثيق بين الحرب والحرية وحقوق الشعوب المتساوى في الحرية وتوافق مصالح الدول . وكانا من المتأثرين بأراء روسو . وأما « راديشيف » المفكر الحر ، عدو القيصرية الروسية وصاحب « انشودة الحرية » فقد نقد في فكرة الحق الطبعي ، تلك الجوانب التي تبرر الحرب ، رغم انه كان المدافع عن عنها . فهي التأسيس النظرى الذى يسحب البساط من تحت فكرة الحق الالهى الذى ادعاه الملوك والإقطاعيون وحكموا

باسمه . ودعا الى قيام نظام جمهورى ديمقراطى ، يعيد بناء المجتمع ، فهو وحده قادر على تجنب الشعوب ويلات الشر الأعظم : الحرب .

نجد عند « مالبينفسكى » (١٧٦٥ - ١٨١٤) دعوة محددة لتكوين هيئة دولية تدافع عن السلام بكل الوسائل ، بما فى ذلك استخدام القوة . وتذكرنا مقترحاته بسلطات مجلس الأمن فى الأمم المتحدة فى ايامنا هذه .

ظهر الفيلسوف الانجليزى المادى جوزيف بريستلى (١٧٣٣ - ١٨٠١) على موجة الحماس الروحى العارم للثورة الفرنسية الكبرى ، وقد اضطر فى شيخوخته ان يهاجر الى امريكا الشمالية ، هروبا من الملاحقات . فهو من الذين أبدوا استقلال امريكا عن التاج البريطانى . وكان يعتقد بأن الثورة الفرنسية قد استهلت عصرا جديدا وراثعا فى تاريخ الانسانية ، يخفى فيه الاضطهاد للىنى والقومى والاجتماعى . « سيعم نور العقل وسيندو العالم كله مسرحة » . كان يعلم بأن تتحول السيوف الى مناجل ، وباختفاء الحروب ومعها النهب الكولونى ، و « لن يبقى بلد فى افريقيا أو آسيا أو امريكا خاضعا لسيادة أوروبا » . وقد أدرك ان الحرب لن تخفى الا بتعطيل أسبابها ، الكامنة فى اشكال الحكم القائمة . وكان يدرك ان تقدم أوروبا بعد الثورة الفرنسية وحده ، يمكن ان يؤدي الى تقدم أبعد مدى فى هذا المضمار وعندئذ فقط ستكون أوروبا أداة تغيير آخر .

كان القرن التاسع عشر مسرحا لحروب عديدة فى أوروبا ، كما ان أوروبا اشعلت نار الحروب الاستعمارية فى كل القارات ، وامتدت سيطرة الرأسمالية الأوروبية الى كل البقاع ، فوحدت العالم على طريقها وتمت وابل من سلعها ومدفعتها واساطيلها التجارية والحربية .

وعندما بدأت نذر الحرب العالمية الأولى تتجمع فى الأفق ، تنادى انصار السلام فى كل البلدان واطلق عليهم سذنة الحرب صفة المسالمة . فأصبح المسالم يعنى الجبان والخائن معا ، اما اذا كان ذا ميول اجتماعية راديكالية فانه الشيطان نفسه . وانشقت احزاب كثيرة بسبب موقف اعضائها وقادتها المتباين من الحرب . ولم تستطع قوى المسالمين ان تمنع نشوب الحرب . وكانت ابشع حرب عرفتها أوروبا ، والأولى من نوعها فى تاريخ الانسانية ، لاتساع الدمار ، الذى سببته ، فاق عدد القتلى والجرحى والمشوهين كل التوقعات ، وعرفت الأسلحة الحديثة طريقها الى التطبيق : الطيران والمدفعية الحديثة والأسلحة الكيماوية .

وكان قادة المستعمرات قد صدقوا ان مؤتمر السلام الذى انهى الحرب الأولى يضمن حق الشعوب فى تقرير المصير وعلقوا الآمال على النجم الجديد الذى يدخل الحياة الدولية : أمريكا الشمالية . رفض المؤتمر الاستماع الى قادة مصر والبلدان الآسيوية ، واصغى بانتباه شديد الى مشروعات الوفد الصهيونى لاستعمار فلسطين . وعندئذ فقط ادرك قادة الوطن العربى ان وعود الرئيس الأمريكى « وودرو » ليست الا سرايا جديدا ، وان ملاح أوروبا الاستعمارية قد انتقلت عبر المحيط الى امريكا .

اما على الطلاق الأوروبى ، فان مؤتمر السلام ، لم يرس اسسا للسلام فيها . ثم جاءت عصبة الأمم لتحقق هذه المهمة ، وتشرف على رعاية حق تقرير المصير فى المستعمرات . ولكنها كانت بتركيبتها تضمين سيطرة الدول الاستعمارية عليها . ووجه غزو الاستعمار الايطالى للحبشة ضربة الى هيبتها المدعاة . وانهى اندلاع الحرب الثانية فى أوروبا حياة عصبة الأمم .

كانت الحرب العالمية الثانية أبشع من الأولى ، فقد اتسعت شباك الدمار والدماء وتضاعفت فاعلية

الأسلحة التي استخدمت في الحرب الأولى . والجديد في هذه الحرب انه قد سبقها ورافقتها عودة الى فكرة إبادة الجنس ، التي عرفتها البشرية في بدايات تاريخها ، وتغذى هذه الفكرة مبادئ النازية الفاشية القومية المتعصبة ، التي اعلنت صراحة تفوق الجنس الآرى ، والأوروى الايطالى باعتجد الامبراطورية الرومانية وتفرد اليابانيين بالتقاء العنصرى ، الذى يؤهلهم لاقتسام العالم مع المانيا وايطاليا . كانت دول المحور تهدف الى العودة بالانسانية الى قانون الغاب ، وكان ماحقه الانسان من تقدم لاقيمة له ، فهو ليس الا ضلالا يحول بين الأقوياء وسيادة العالم .

تنطوى كل الحروب العدوانية فى ظل الرأسمالية على نزعة عنصرية . ولكن سفور هذه النزعة واصلها هذه المرة لم يسبق له مثيل فى تاريخ المتمدن البشرى . وفزعت أوروبا الاستعمارية وامريكا لأن هذه اللغة موجهة اليها ايضا ، وليس الخطاب مقصورا على بلدان المستعمرات التى يمارسون فيها سياسة عنصرية منذ سنوات طويلة .

كان هدف النازية والفاشية والعسكرية اليابانية تحقيق سيادة عالمية ، بعد تحطيم الخصوم الأوروبين ، وسحق الاتحاد السوفيتى ، فاذا كانت ايدىولوجية اخور لانطبق الديمقراطية الليبرالية وتعتبرها خورا لايليق بطبع الحاكم ، فإن المساواة باسم الاشتراكية فى أية صورة من صورها انما هى الشر الأكبر ، الذى يحدد حضارة الأعراق المتفوقة .

وعندما انتهت الحرب فكر العالم فى تجربة عصبة الأمم ، وأرادت الدول الكبرى والصغرى احياء تجربتها ، فكان ميثاق الاطلسى ، ثم ميثاق الأمم المتحدة وهما يكرسان ميزان القوى بعد الحرب العالمية الثانية . من الواضح ان المجتمعات التى منيت بمخسائر جسيمة فى الأرواح والثروات المادية كانت ولا تزال أكثر حرصا وصدقا فى الدفاع عن السلام من تلك التى لم يصلها الا رذاذ الحرب العالمية الثانية .

ان حلم المفكرين والفلاسفة منذ قرون بدا كما لو انه تحقق فى أهداف عصبة الأمم وفى ميثاق الأمم المتحدة . وسرت تلك الضرورة التى آمنوا بقوتها وفعاليتها ، وكثير من النصوص التى قامت عليها تجربة العصبة وهيئة الأمم تكاد تردد الكلمات التى جاءت فى مقترحاتهم ومشروعاتهم . ولكن كما يشبه ظل الانسان . ان ركننا هاما من رؤيتهم النافذة لم يتحقق الا جزئيا ، شرط التحرر الداخلى لكل أمة ، حتى تكون عضوا فى مجتمع دولى حر . ان أغلال الاستغلال الاجتماعى ، وهيمنة الرأسمال العالمى ، والصهيونية جزء لايتجزأ منه ، لانزال قوى مؤثرة فى مصائر الشعوب ، حتى بعد استقلال شعوب المستعمرات ، واندحار الاستعمار أمام حركة التحرر الوطنى فى عشرات من بلدان آسيا وافريقيا . أصبحت قوى السلام الحقة أكثر قوة فى عالم اليوم . ولكن مع خاتمة الحرب الثانية دخلت البشرية العصر النووى ، فقد ألقت أمريكا قنبلتين نوويتين على هيروشيما وناجازاكي .

اضيف الى التحديات التى يواجهها حلم السلام الدائم هذا التحدى الأكبر ، بكل آفاته المظلمة التى جعلت الانسانية تحقد مجتمعة فى هوة العدم .

ادرك الفلاسفة والمفكرون وعلماء الطبيعة أن الانسانية تقف امام سلاح يختلف نوعيا عن كل الأسلحة السابقة ، واصبحت الحرب معه تعنى جعل كوكب الأرض بركانا حامدا باردا .

كانت هذه فجوى بيان « اينشتين » و « راسل » ، بيان يدعو فى كلمات حكيمة الى الحفاظ على الثقافة الانسانية .

زاد من قلق المدافعين معرفتهم بحقيقة لم يكتب لها الانتشار والذويع ، وتتلخص في ان فريقا من علماء الطبيعة الأمريكيين وغير الأمريكيين العاملين في هذا الحقل ، طلبوا من الرئيس ترومان ان يدعو وفدا من العلماء اليابانيين ويطلعهم على نجاح تجارب السلاح النووي ، ليعودوا ويقنعوا حكومتهم بالاستسلام ، كان هذا الرأى عيب الحكمة ، فألمانيا النازية وكذلك اليابان كانت تقومات بتجارب علمية لانتاج هذا السلاح وكان علماء جميع البلدان يعرفون منذ اعلان نظريات « نلزبور » العالم الدانمركى ، ان انتاج هذ السلاح أمر ممكن ، وكان السباق على اشده بين الدول على امتلاكه .

تختلف حسابات ترومان السياسية ، التي تدور على الهيمنة على العالم بعد الحرب الثانية عن آراء وأحلام أنصار السلام الدائم من العلماء والفلاسفة والبشر ذو الارادة الحرة . وعندما القيت القنبلتان ظن سيد البيت الأبيض ، أنه حاكم العالم الجديد والقديم ، وان عصر السيادة الأمريكية قد بدأ . فأوروبا مثقلة بالجراح وكذلك الاتحاد السوفيتى ، فالطريق اذا مفتوح للاستيلاء على مصير البشرية كلها وفرض غمط الحياة الأمريكى ومعه الاستغلال المكثف لثروات الكرة الأرضية ، وجهود كل شعوب العالم . لقد أسكر هذا الحلم ملوك المال والتكنولوجيا في العالم الجديد . وظنوا أنهم قاب قوسين أو أدنى من مركز السيادة العالمية المطلق .

وما أسهل اتهام العلماء والمفكرين والفنانين بالخيانة في حمى الوجد النشوان بجنو العظمة ، ومن بين الذين قدموا للمثل أمام لجنة النشاط المعادى لأمريكا يظلل وجه العالم الذرى « اوبنهايمر » أكثرها دلالة على تراجعديا العصر النووى .

استيقظ عقل « اوبنهايمر » وضميره عندما رأى أول تجربة تفجير نووى ناجحة . ادرك ان العلم قد اطلق طاقة اسطورية « أقوى من ألف شمس » تذكر هذه الكلمات من « الهاجافادجيتا » الهندية ، وهو يشاهد الانفجار النووى الذى ارتفع كعمش الغراب (الفطر الذرى) وجعل كلمات الجيتا هذه نوان كتابه البيان الموقف .

والضابط الذى قذف القنبلتين دخل مستشفى للأمراض العقلية .

تسلل الأمل في حلم السلام الدائم الى القلوب من جديد ، فهناك كثير من الناس توحدها بالعلم واعتزلوا بمصير الضابط . إن الضمير لايزال قادرا على تلمس طريقه بين ضجيج التفجيرات النووية وانايد الغرور وأطماع السيطرة .

وجاءت القنبلة الهيدروجينية لتنذر الناس بأن السباق النووى لا يعرف الحدود . فكانت حركة السلام العالمى امهم الوحيد للدفاع عن بقاء الجنس البشرى .

لم يشهد العالم حركة بهذا الاتساع على امتداد تاريخ الثقافة الانسانية ، تضم في صفوفها مختلف الأجناس والثقافات والديانات والاتجاهات السياسية يناضل في صفوفها العمال والفنانون والفلاحون والمفكرون والأغنياء والفقراء والنساء والرجال والشباب من مختلف الأعمار والأجيال في كل أرجاء العالم . انهم بحق يمثلون النوع الانسانى كله . وجهت اليهم كل التهم وكل أنواع الاساءات ، وصب على رأسهم السباب المقدع والحقد الزعاف ، وسجنوا وطردهوا من أعمالهم

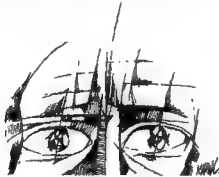
ولكنهم انتصروا في النهاية ، واصبحت حركة السلم جزءا حيا ومكافحا في كل بلد ، على تفاوت خط البلدان من ذلك .

اصبح الدفاع عن الطبيعة يعنى الدفاع عن مستقبل الحياة على الأرض ، أى الدفاع عن السلام ، ومن ب دهبات عصرنا ان السلاح النووى يلوث السماء والأرض . انه الصورة المكثفة لتلويث الحياة ، الذى يجد امسه الاجتماعية في استغلال الانسان ، وما الطبيعة الا الوسيط الذى يضمن الثروة التى تنتج عن هذا الاستغلال . ان تدمير البيئة يتحقق عبر استغلال الانسان . وهذه هى الصلة بين المدافعين عن البيئة ، والذين يقاومون الاستغلال ويدافعون عن السلام ، حتى يعود الانسان الى رشده ، ويدرك انه جزء من الطبيعة ، يسكن بها ، ويعيش منسجما مع قوانينها ، لا ضدها ، ولا غازيا لها .

والتخلص من هذه العقلية في التعامل مع الطبيعة ، لابد ان يسبقه الغاؤها من قاموس العلاقات الانسانية . حتى يتكون الأرض بيتا للبشرية يضاء بنور المحبة والحكمة . عندئذ فقط يتحقق حلم السلام الدائم ويثبت انه « أقوى من ألف شمس » .



وتعطي قلوبنا اننا نالهم بحسنة
في كل ما نرى من الخير والبر
في كل ما نرى من الخير والبر
في كل ما نرى من الخير والبر



إعتمد هنا الملف على عدد « سينما اليوم » المخصص للسينما المناضلة ، العدد رقم ٥ باريس ١٩٧٩ . - ورواينا أن المادة التي يتوفر عليها ليست معروفة في أوساط السينما المصرية والعربية . والملفت للنظر أنه كانت قد نشأت محاولات مشابهة في السينما المصرية في الستينات حين قامت جماعة « السينما الجديدة » التي سرعان ماتوقفت ، ولعل تسمية هاء التجارة تكون مرشدا للسينمائيين الجدد في مصر ..

باريس ٦٨ : السينما المناضلة

إعداد وتقديم :
سلوى سالم

يحتفل العالم هذا الشهر بمرور عشرين عاما على ثورة الشباب في مايو عام ١٩٦٨ التي هزت المجتمع الفرنسي حتى الأعماق وكان لها آثارها الواضحة على حركات الشباب في العالم كله في ذلك الوقت .

وقد تعدت هذه الثورة الأوساط الطلابية وأسوار الجامعات وامتدت حتى شملت تجمعات وفئات أخرى كثيرة تعانى من القهر . وكانت « السينما المناضلة » والقائمون عليها من الشباب الضائع في زحام الأعمال التجارية الضخمة من أوائل الفنون التي انطلقت لتتأثر وتؤثر في هذه الأحداث وليكتسب مفهوم « السينما المناضلة » ثباتا ووضوحا لم يكن له من قبل .

مفهوم السينما المناضلة

يفرق الناقد الفرنسي اليسارى المعروف جى هانيل بين تعبير « السينما المناضلة » و « السينما السياسية » ويرى ان كل فيلم (وكل عمل فنى) هو بالضرورة « فيلم سياسى » أو « مناضل » ، طالما أنه يعكس دائما بدرجة أو بأخرى رؤية معينة للعالم « يناضل » من أجلها بشكل ضمني أو صريح . غير أن « السينما المناضلة » تعبر بشكل صريح عن الدور الذى تريد ان تلعبه سواء على المستوى الأيديولوجى أو السياسى وايضا على الصعيد الثقافى .

ويقول هانيل ان تعبير « مناضلة » ليس افضل للتعبيرات ولكنه أقلها سوءا فكل التسميات الأخرى التي طرحت مازالت حتى الآن لاتعبر عن مفهوم هذه السينما . وتعبير « السينما البديلة » مثلا غير دقيق إذ ان هناك أفلاما بديلة ولكنها ليست مناضلة بالمعنى الصريح الذى أوضحناه . وتعبير « سينما غير تجارية » لا يصلح لأن هناك أفلاما ليست تجارية وأيضا ليست مناضلة ومن ناحية أخرى هناك احتمال ان تجد بعض الأفلام المناضلة فرصة للعرض التجارى .

« سينما سياسية »؟ بالإضافة الى ماقلته منذ قليل من أن كل الأفلام تعتبر بطريقة ما سياسية ، فإن هذه التسمية يمكن أن تنطبق على أفلام موجهة للجمهور العريض مثل فيلم « زد » على سبيل المثال . « السينما الشعبية » ؟ أقول إنه إذا كانت كل الأفلام المناضلة تسعى للوصول الى الجماهير إلا أن قلة قليلة منها يحقق هذا الغرض وأتساءل : أليست أفلام لويس دو فينيس أفلاما شعبية ؟

وبالإضافة الى كل هذه الأسباب التي تجعلنا نختار تعبير « السينما المناضلة » هناك ثلاث مواصفات رئيسية لابد من أن تتوفر فيها :

١ — انها سينما تصنع سواء في الدول الرأسمالية المتقدمة (في الغرب) أو الدول المستغلة (في العالم الثالث) ، على هامش عملية الإنتاج والتوزيع التجارية ، وذلك ليس لأسباب مثالية ، ولكن لأن هناك إصرارا على إبقائها معزولة . ومع ذلك فهناك نوع من السينما المناضلة في بعض الدول الاشتراكية التي تعي جدوى الإبقاء على هذا النوع من السينما في ظل صراع الطبقات الذي يستمر بعد الثورة كما في التجربة الصينية . وكان فيرتوف ومدفدكين يعملان بهذا المفهوم وبهذه الروح في الاتحاد السوفيتي الوليد .

٢ — تلجأ السينما المناضلة في ظل النظام الرأسمالي الى استخدام الوسائل والمعدات البسيطة مثل الأشرطة ١٦ مم أو ٨ مم أو حتى أشرطة الفيديو . وهذه الظروف تؤثر كثيرا على مستقبل الأفلام المناضلة التي نادراً ما تصل من حيث التكنيك الى مستوى الأفلام التجارية . وفي فرنسا تنجز هذه الأفلام بمشقة بالغة .

٣ — السينما المناضلة لابد أن تكون مقاتلة وأن تكرس نفسها لخدمة الطبقة العاملة والطبقات أو الفئات الشعبية الأخرى ، وذلك بأن تأخذ على عاتقها مهمة الاعلام — المضاد والتحرير وهي سينما تكافح بشكل عام ضد الرأسمالية والامبريالية . ولذلك فهناك عدد كبير من السينائيين المناضلين يعملون بدون أجر أو بمكافآت زهيدة .



كانت هذه هي الملامح العريضة التي تحدد مفهوم ما نطلق عليه « السينما المناضلة » . وهذا النوع من السينما يطرح نفسه بشكل عام كسينما بديلة . وليس من قبيل الصدفة أن أول جماعة سينما مناضلة أطلقت على نفسها اسم « سينما الشعب » (فرنسا ١٩١٣) ثم جماعة « السينما الحرة » ، وفي بلجيكا وهولندا كان اسمها « السينما الهاربة » FUGITIVE CINEMA وفي لندن أطلق عليها « السينما الأخرى » OTHER CINEMA .

وكل هذه التسميات إنما تعكس شعورا بأن السينما السائدة ليست حرة وليست في خدمة الشعب . وكما قال المخرج السوفيتي فيرتوف : « ان الكاميرا لم يحالفها الحظ لأنها ولدت في عصر لم يكن فيه بلد واحد إلا ويسود فيه رأس المال » .

من أرسيف السينما المناضلة في فرنسا

لم تولد السينما المناضلة عام ١٩٦٨ وإنما سبقتها إرهابات ومحاولات بدأت بعد سنوات قليلة من

ظهور الفن السابع . ولابد هنا من أن نعبّر سريعا على أهم المحطات التي مرت بها السينما المناضلة قبل محطة ٦٨ ويمكن رصدها على النحو التالي .

سينما الشعب

خصص الناقد والمؤرخ السينمائي المعروف جورج سادول صفتين من الجزء الثالث من كتابه من تاريخ السينما لأنشطة جماعة « سينما الشعب » . كتب جورج سادول بعد أن أوضح أن السينما الفرنسية لم تكن تعبر عن تطلعات الجماهير قبل الحرب العالمية الأولى : « لم تكن التنظيمات العمالية تلتفت كثيرا الى تزايد مساحة الدعاية البرجوازية في السينما ، وقامت محاولة لاستخدام الكاميرا لأغراض عمالية .

وفي يوليو عام ١٩١٣ أعلنت صحيفة « المعركة النقابية » التي كان يصدرها جوستاف هيرفيه الفوضوى أن عدداً من الشخصيات الفوضوية قد أسسوا « سينما الشعب » . ولخصت الخطوط العريضة لبرنامجها فيما يلي : « إن التعليم والتثقيف والتثقيف تعنى التحرير . وسيكون للبروليتاريا سينما خاصة بها لكي تنشر قيمها ومثلها . تنتج أفلاما علمية وترفيهية وثورية وتاريخية ، ولكن عن تاريخ البروليتاريا وعن معاناتها ومخاوفها وتطلعاتها ، وأفلاما اخلاقية ولكن عن أخلاقها هي أى تمجيد العمل الحر والمحرر . هذا ماستفعله « سينما الشعب » وليس أى شيء آخر لأنها سينما من الشعب واليه » .

ويضيف سادول أن « سينما الشعب » تأسست كشركة مساهمة يديرها المناضل النقابى — الفوضوى بيدامان . وقد انتجت فيلما تسجيليا عن جنازة فرانسيس بريسانسيه ، أحد مؤسسى الحزب الاشتراكي الموحد الذى توفى سنة ١٩١٤ . وفيلما بعنوان « الشتاء متعة الأغنياء ومعاناة الفقراء » وفيلم آخر عن الجوع الذى تعانى منه العاملات في المنازل . غير ان هذه الأفلام لم تجد لها سوقا في دور العرض التجارية وكان أقصى ماحققته هو عرضها في الجامعات الشعبية أو عن طريق النقابات التي كانت تستخدمها لأغراض دعائية. ويعلق سادول أسفا ان هذه السينما المناضلة أفسدها دعاة الإصلاح .

أصدقاء سبارتاكوس

انثشت جماعة « اصدقاء سبارتاكوس » عام ١٩٢٨ كواحدة من أوائل نوادى السينما في العالم . وكان هدفها الاساسى هو تحطيم قوانين سوق التوزيع التجارى . في البداية ارادت الجماعة ان تنشئ قاعدة توزيع سينمائي ، وذلك بإختيار أفضل الأفلام من الانتاج العالمى من الاتحاد السوفيتى ودول أخرى . وكانت تعرض الأفلام التي تحمل قيما شكلية جديدة والتي تلتزم في الوقت نفسه بخط سياسى واجتماعى واضح . ولاقت « اصدقاء سبارتاكوس » من البداية نجاحا كبيرا وكانت الطبقة العاملة هي أكثر الفئات حبا وإقبالا على السينما . وبعد عام من انشائها اضطرت الجمعية ان توقف نشاطها بناء على طلب مأمور أحد الأقاليم وذلك لأسباب .. أمنية ، فقد كانت القاعات تغص بالمشاهدين وكان عشرات الملايين من المتفرجين يشاهدون أفلاما مثل المدرعة باتومكين .

حقبة أخرى هامة في تاريخ السينما المناضلة هي فترة « الجبهة الشعبية » التي بدأت عام

١٩٣٥ .

كانت التنظيمات الاشتراكية هي أول من فكر في استخدام الفيلم في الدعاية السياسية وبدأت في إنتاج أفلام تسجيلية لتوعية العمال بحقوقهم ومشاكلهم ومستقبلهم . وسرعان ما أخذ الحزب الشيوعي بدوره في استخدام السينما كسلاح سياسي فأسند إلى جمعية « أصدقاء السينما المستقلة » مهمة إنتاج فيلم للدعاية الانتخابية للحزب . وكان فيلم « الحياة لنا » الذي يعتبر من أقوى الأفلام في تاريخ السينما المناضلة في فرنسا وقد أخرجه المخرج الكبير جان روزنوار . وكان قرار الرقابة بمنع عرض الفيلم وراء انشاء جمعية « السينما الحرة » أو CINE—LIBERTE التي انبثقت عن جمعية « أصدقاء السينما المستقلة » . وظل الفيلم يعرض بشكل سري في نوادي السينما والتجمعات الخاصة ولم يصرح بعرضه إلا عام ١٩٦٩ أي بعد أحداث ٦٨ وبعد غياب ٣٣ عاما عن الشاشة .

حرب الجزائر :

حرب الجزائر هي آخر المخططات التي سبقت سينما ٦٨ ومهدت لها وصنعت وعيا تقديميا ساهم في إثرائها . ولابد من الإشارة إلى انه قبل انفجارية ٦٨ كانت حرب الجزائر هي التي أعطت دفعة جديدة للسينما المناضلة في فرنسا التي ساهم في تدعيمها منذ عام ١٩٦٠ المعدات والأجهزة الخفيفة الوزن المستخدمة في السينما التسجيلية .

كان نادي سينما ACTION في باريس يبذل جهدا خارقا للإبقاء على السينما السياسية في تلك

الفترة (٥٨ — ٦٣) .

كان أول فيلم قصير يندد بحرب الجزائر بعنوان « أمة الجزائر » الذي شارك في إخراجه جون لود ورونيه فوتين وسيلفي بلان واريك بلوييه . وقد انتج عام ١٩٥٠ وهو عبارة عن مجموعة من الصور الثابتة ، وللأسف لا توجد منه أي نسخ الآن . وفي عام ١٩٥٧ اخرج التونسي هيدى بن خليفة مع الفرنسية سيسيل دو كوجيس فيلما بعنوان « اللاجئون الجزائريون » .

من بين الأفلام القصيرة الأخرى التي تتناول حرب التحرير الجزائرية لابد من الإشارة إلى أفلام بول كاريت : الفسحة (١٩٦٠) مارسيليا بلاشمس (١٩٦١) وغدا الحب (١٩٦٢) بالإضافة إلى عدد من الأفلام الأخرى مثل « فتاة الطريق » اخراج لويس تارم « العودة » لدانييل أجول نرج و « أحيانا الأحد » لآدو كيرو و « فضيلة » لفرانسوا ميشكين ، وكلها تتناول القضية من وجهة نظر الجنود الفرنسيين العائدين من الحرب تسطر عليهم مشاعر الاضطراب وهو نفس الموضوع الذي تناوله جان كلود بوريا في فيلمه « بعد ٢٧ عاما » (١٩٦٥) .

وهناك فيلمان يعتبران مع فيلمي « أمة الجزائر » و « اللاجئون الجزائريون » من أهم الأفلام التي تناضل ضد الحروب هناك والتي تناولتها من وجهة النظر الأخرى وهما فيلما « أكتوبر في باريس » و « عمري ثمان سنوات » .

فيلم « أكتوبر في باريس (١٦ مم طويل) صورة فريق قادة جاك بانجيل يعرض لأحداث ١٧ أكتوبر ١٩٦١ الدامية . وهو اليوم الذى جاء فيه عشرات الآلاف من الجزائريين ليتظاهروا في شوارع باريس بدعوة من جبهة التحرير الوطنية الجزائرية وهاجمتهم قوات الشرطة بعنف وفى الأيام التالية وجدت جثث حوالى مائة جزائرى ملقاة في نهر السين . والفيلم يصور جزءا من المظاهرة ويتحدث فيه بعض الذين نجوا ويروون عمليات التعذيب التى تعرضوا لها في أقسام البوليس . والفيلم ظل ممنوعا من العرض ولم يسمح ب عرضه الا في أوائل السبعينات .

اما فيلم « عمرى ثمانى سنوات » فهو من أكثر الأفلام الفرنسية التى تندد بحرب الجزائر ذيوغا . وقد اخبره في تونس يان لوماسون والجالبولياكوف والمخرج رينيه فوتيه . والفيلم يعرض للوحات رسمها الأطفال الجزائريون اللاجئون في تونس ومعظمهم من الأيتام . وقد منع الفيلم من العرض ولكنه عرض بشكل سرى في فرنسا حيث اثار ضجة في الصحافة . وقد نفذ عدد مجلة « الانصار » التى نشرت تعقيا على الفيلم تحت عنوان « صدمة ودرس » :

الا ان الخلافات سرعان ما دبت واخذ صاحب كل فيلم يستعيد انتاجه .
و في سبتمبر ١٩٦٨ لم يبق سوى ١٥٠ شخصا فقط من الثلاثة آلاف شخص الذين اشتركوا في الجمعية العمومية في مايو والذين كانوا يمثلون كل الاتجاهات السياسية تقريرا .
إلا ان الجناح الأكثر ثورية هو الذى بقى اخيرا في لجنة التوزيع التى عرضت على مدى عام ونصف حوالى مائة فيلم .

وقد وضعت التناقضات العديدة نهاية وجود هذا التجمع في أوائل عام ١٩٧٠ ، وعاد السينائيون المناضلون الى جماعاتهم الصغيرة .

وبينا كان التيار التروتسكى هو الذى يسود قبل احداث مايو فإن الحركة الماركسية — اللينينية هى التى نمت في أعقاب هذه الأحداث وهو التو الذى أفرز اتجاهات سياسية مختلفة نشبت بينها خلافات حادة وهكذا حلت النزاعات والصراعات محل تصوير ومونتاج الأفلام الجديدة .

وبالرغم من ذلك فقد ظل قطاع تنظيم وتوزيع وعرض الأفلام المناضلة يعمل بنشاط .

ويمكن ان نرجع نجاح توزيع افلام « الجمعية العمومية » في تلك الفترة الى ثلاثة عوامل :

- ان التليفزيون لم يعكس بأمانة تطورات احداث مايو .
- ان الحى اللاتينى وماكان يدور فيه من احداث ومناقشات كان يشكل عنصر جذب يثير فضول الجمهور للتعرف عليها .
- ان تحرك لجان العمل والجماعات الثورية اسفرت عن تصاعد المد الثورى وساعدت على نشر السينما المناضلة بين الجماهير .

« عندى ثمان سنوات ليس الا ... عشر دقائق فى فيلم قصير بدون توقيع يصور بعض لوحات لأطفال جزائريين .. ولكنها عشر دقائق تصمد لأنها ولأول مرة تعكس صوت الحقيقة .. فيلم غير تقليدى يرفع اصابع الانعام » .

وقد كان لهذا الفيلم دور كبير فى دفع السينما الفرنسية للمناضلة . فقد اصدر فريق العمل بالفيلم ومجموعة من اصدقائهم سنة ١٩٦٢ بيانا « من اجل سينما بديلة » وهو يحمل كثيرا من التنبؤات بالنسبة للسينما للمناضلة التى شهد الواقع تحققها بعد ذلك .

ويؤكد شباب السينائيين فى بيانهم على انهم قرروا ان يقتحموا الموضوعات المحرمة (تايو) فى فرنسا وعلى رأسها حرب الجزائر وحق الاجهاض وأوضاع الجيش والحزب الشيوعى والعمال والكنيسة والجنس وغيرها من القضايا التى تصطدم دوما بالفكر المحافظ المستكين . واكد البيان أيضا على ضرورة مكافحة الرقابة : رقابة السلطة ورقابة المال التى جعلت من السينما فى فرنسا اكمل الفنون حاقلة واقلها جرأة واكثرها جبنًا فى العالم . وطالب السينائيون الشبان الجمهور بالتلقى بالاحتجاج على السينما السائدة التى تكفى بتسلية فقط وبالحاح من أجل سينما تقول له الحقيقة . وأشار البيان الى ان الانتاج السينمائى مقيد بسلسلة من الاجراءات تجعله فى النهاية يعبر عما ترهده السلطة ويطالب العاملين فى مجال السينما برفض هذه الاجراءات والعمل مع الجماهير لخلق سينما بديلة تخرج بلا رجعة عالم الاحلام الى عالم الواقع الحى الملموس .

والى جانب عشرات اخرى من الافلام المناضلة التى ظهرت بين عامى ١٩٦٠ — ١٩٦٨ والتى كانت تزحف نحو مايو ٦٨ لابد من ان نشير الى اسهامات المخرج العظيم كريس ماركر وخاصة الى فيلمين « اثنا عشر تموت ايضا » (١٩٥٢) و « مايو الجميل » (١٩٦٣) وقد أثر أسلوبه الفنى بشكل واضح على عدد من مخرجي السينما المناضلة .

سينمايو ٦٨ : السينما فى خدمة الثورة

فى يوم ١٥ مايو وبعد حوالى أسبوع من تمرد الطلبة وتظاهر حوالى مليون شخص فى احياء باريس قام أربعة من السينائيين الشبان بتكوين لجنة للسينما فى اطار لجان العمل التابعة للسينمائيين . وكانت قد بدأت عروض عشوائية لأفلام تقدمية وثورية فى مختلف انحاء العاصمة واهيانا بدون تصريح رقابة . وفى اليوم التالى وافق الفنى للتصوير والسينما) على تحويل معهدهم الى مقر عام للإعلام السينمائى .

وفى مساء يوم ١٧ مايو وفى نفس المعهد وبعد عدة اجتماعات عقدت اثناء النهار قرر حوالى ألف شخص من السينائيين والفنيين المحترفين والهواة تكوين « جمعية عمومية للسينما الفرنسية » ويهتوا برواية للمشاركين فى مهرجان كان للإمتعاع عن المشاركة وايقاف المهرجان وهو النداء الذى سيلقى استجابة وسيم تطبيقه بالفعل .

وفى نفس اليوم قام عمال شركة رينو للسيارات بتصوير فيلم فى مصانع الشركة مستخدمين خامات زودهم بها مركز خدمة الأبحاث بجمعية الاذاعة والتليفزيون .

وفي يوم ١٨ مايو نظمت الجمعية العمومية نفسها وشكلت خمس لجان عمل مفتوحة للجميع . وفي اليوم التالي دعت جمعية نقابة الفنانين في اجتماع طارىء الى إضراب مفتوح وقامت بنشر بيان أهم ما جاء فيه « يجب ان يعي الجميع خطورة الوضع الراهن وان الدعوة لإضراب مفتوح لا يستهدف مطالب تقليدية وإنما إعادة تقييم للهيكل الجامدة التي نعمل في اطرافها .. إضرابوا عن العمل .. احتلوا أماكن العمل في نظام وانضباط فهناك مهام كبرى تنتظرنا .. لقد أعلنت حالة الطوارئ في السينا » .

وفي نفس اليوم عاد المشاركون في مهرجان كان بعد ان نجحوا في إيقافه .
وفي يوم ٢١ مايو أعلنت الجمعية العمومية ان المركز القومي للسينا يعتبر مغليا ووزعت لجنة السينا منشورا جاء فيه : « ايها السينائيون ماذا انتم فاعلون من اجل السينا ؟ لا بد فورا من التنبيه الى الضرورة القصوى لوضع السينا في خدمة الثورة، وفيما بعد عقدت عدة اجتماعات للجمعية العمومية عرضت خلالها ١٩ مشروع لإعادة تنظيم المهنة .

ووافق المجتمعون على أربعة مشروعات على أن تخضع للبحث . وفي يوم ٥ يونيو عقد اجتماع ثالث خصص لقراءة مشروع شامل لم تتم الموافقة عليه وم الاقتراح على مشروع قرار يحدد المبادئ الاساسية لمهمة الجمعية العمومية ويؤكد أن هدفها « ان تجعل من الحياة الثقافية وبالتالي من السينا مرفقا عاما » .

وفي عددها الصادر في أغسطس ١٩٦٨ كتبت مجلة « كراسات السينا » لتستخلص نتائج اعمال الجمعية العمومية : « بعد هذا المد الخطير لن ينعم المركز القومي للسينا ولا تجار هذا الفن بالهدوء في المياة الرائدة التي حركتها أحداث مايو . فنقابة الفنانين وجمعية المخرجين يديران معركتهما من اجل الاصلاح بقوة لم تكن لديهما قبل تشكيل الجمعية العمومية . ومن ناحية أخرى تتابع الجمعية العمومية عملية إنشاء نوع آخر من السينا على ضوء نتائج النقد والتحليل الأكثر راديكالية لنظام السينا السائد . ان الكفاح مستمر على جبهتين : داخل النظام السينائي الفرنسي وعلى هامش هذا النظام وضده وذلك بإنشاء سينا سياسية لها أدواتها الجديدة ، شبكاتا الجديدة ومتلقوها الجدد .

بعد الجمعية العمومية : السينا المناضلة

كتبت مجلة « السينا السياسية » في عددها الثاني تقول : كانت السينا المناضلة حتى مايو ٦٨ مجرد اداة حزبية تعمل في ظل هياكل وظروف عمل تقترب من السينا التجارية . وقد أدى تطور التليفزيون الى انتشار استخدام افلام ١٦ مم والكاميرات الخفيفة والصوت المتزامن . وكان بديهيا ان تنتج افلاما سياسية تعتمد هذا التكنيك . كان مايو ٦٨ في فرنسا وراء استجابة شباب السينائيين لتيارات اليسار المتطرف (التروتسكية ، والفوضوية) .

ويجتمعهم حول الجمعية العمومية للسينا الفرنسية كان معظم العاملين بالمهنة يعملون وضع لوائح لسينا برجوازية جديدة بينما كان الآخرون يصورون افلاما عن الاحداث الجارية .

وبدأت الجمعية العمومية فى تجميع المواد والشرائط الخام والنقود حتى تمكنت من تصوير حوالى ٧٠ ألف متر من الأفلام محقة بذلك مكتبة سينمائية مركزية متاحة للجميع .

نشرت مجلة « الجمعية العمومية للسينما » فى عددها الثالث مانفستر أو بيان بعنوان « من اجل سينما مناضلة » جاء فيه :

- « نحن نؤيد استخدام الفيلم كسلاح سياسى لكى تحقق القطيعة الايديولوجية مع السينما البرجوازية . فكيف يمكن للفيلم ان يصبح سلاحا سياسيا ؟
- يمكن للفيلم ان يزود المتلقى بمعلومات تتجاهلها الصحافة المقروءة والمسموعة عن عمد (كالاضرابات المحلية والفصل التعسفى للعمال والكفاح الثورى فى بلدان العالم المختلفة)
- ان يساعد على تحليل آليات النظام الرأسمالى بهدف الكشف عن تناقضاته وبالتالي العمل على مكافحته .
- يمكن ان يساعد فى نشر وشرح واستخلاص دروس من كل اشكال الكفاح الثورى والقيام فى هذه الحالة بوظيفة نقدية وتوعوية .

من اجل هذا لابد وبقدر الامكان وطبقا للظروف الموضوعية وإمكانات الحركة التى تفرضها من ربط هذه القطيعة الايديولوجية بممارسة نضالية .

ولذلك فنحن ندافع عن

- ١ — استخدام الأفلام كسلاح للكفاح السياسى يتولى المناضلون مراقبتها سواء اثناء تصويرها أو توزيعها .
- ٢ — استخدام الأفلام كقاعدة لتبادل الخبرات السياسية ومن هنا ضرورة ان يعقب عرض كل فيلم ندوة لمناقشة فيما يطرحه من مشكلات حية . وهذه الطريقة من شأنها ان تتيح للعاملين التوجه السينمائى نحو ما يقتضيه الكفاح وان يضمنوا للأفلام الحلول التى يقترحونها .
- ٣ — استخدام وعمل افلام ترتبط بالعمل السياسى (مظاهرات ، اضطرابات ، مؤتمرات ..) .
- ٤ — نشر كتيبات مع عرض الأفلام تشرحها وتكملها .

وفى عام ١٩٧٠ لم يعد للجمعية العمومية اى وجود يذكر وظلت الجماعات السينمائية المتعددة التى تكونت فيما بعد لتتحدى على طريقة « ثورة المائة زهرة » .

كانت اهم نتائج مايو اذن هو تزايد ونمو جماعات إنتاج وإخراج وتوزيع الأفلام واشرطة الفيديو . وقد بلغ عدد هذه الجماعات مايقرب من عشرين جماعة فى مجال السينما وحوالى عشرة فى مجال الفيديو .

اما اهم الجماعات السينمائية فهى :

— ايسيسبرا ، السينما الحرة ، سينما الكفاح ، السينما السياسية ، يونيسيتيه UNICTIE سيني — اوك

Ciné-Oc — سينوك CINOC — سينيتيك — جبهة الفلاحين — جماعة سينيا فانسين — حبة الرمال — السينيا الحمراء ، ابيك ، ثورة افريقيا ، كينورافدا ، سيللويد ، صوت وصورة .

جماعة ايسكرا

ايسكرا هي اكثر هذه الجماعات انتاجا على الاطلاق (حوالى مائة فيلم) وتقوم بنشاط كبير ايضا فى مجال توزيع الأفلام (المناضلة) ولذا سأكتفى بالتعريف بها لنكون فكرة أوضح عن هذه الجماعات .

بدأت « ايسكرا » نشاطها عام ١٩٦٧ تحت اسم SLON (أى مكتب اطلاق الاعمال الجديدة) .

اما ايسكرا فقد بدأت نشاطها بين عامى ٧٣ — ٧٤ وهى لاتعمل لحساب أى حزب ولكنها تطرح نفسها كجماعة يسارية هدفها التعبير عن الجماهير .
وكلمة ايسكرا تلخيص لكلمات صورة وصوت وكينوسكوب وانتاج الصوتيات — المرئيات . وهى ايضا كلمة روسية تعنى الشرارة وهو عنوان جريدة لينين فى السنوات الأولى لتأسيس الحزب الاشتراكى الديمقراطى (الشيوعى فيما بعد) .

ومن اهم الأفلام التى انتجتها ايسكرا :

أفلام عن مايو ٦٨

حق الكلام — بانو لن يمر — ١١ يونيو ٦٨ — مليون

أفلام عن الشرق الأوسط

من اجل الفلسطينيين ، شهادة إسرائيلية لإغراءات للسلطة — دقت ساعة التحرير .

أفلام عن فيتنام :

تحية لهوش منه — فيكى فى فيتنام — تكنولوجيا — القتل — الحرب الكيماوية — ثمن السلام

أفلام عن امريكا اللاتينية

نتحدث اليكم من امريكا اللاتينية — نتحدث اليكم من البرازيل — السنة الأولى — نتحدث اليكم من شيلى — شيلى — ماهى الديمقراطية .

كانت هذه إطلالة سريعة على السينيا المناضلة فى فرنسا وبالتحديد على محاولة السينيائيين هناك تحرير المهنة — فى إطار الثورة الشاملة — من قيود السلطة وانتقال السينيا التقليدية .
وإذا كان قد بقى شيء من هذه التجربة الفريدة يمكن ان ترثه الأجيال الجديدة من السينيائيين فهى هذه الروح : روح الثورة والطموح للتغيير من أجل سينيا جديدة متطورة .

تمر ، هذه الأيام ، الذكرى الأولى لرحيل الكاتب المسرحى الكبير نعمان عاشور ، الذى رحل فى أبريل ١٩٨٧ . و « أدب ونقد » تنشر ، هنا ، فصلاً من الجزء الثانى الذى كتبه نعمان عاشور ، قبل رحيله ، تكملة لمذكراته فى الحياة المسرحية المصرية ، والذى صدر الجزء الأول منه بعنوان « ١١ حياتى » . كما نشتر واحداً من الحوارات الأخيرة التى أجراها معه الزميل أسامة عفيفى.

مسرح الستينات : المسرح يقاوم الثورة المضادة نعمان عاشور

تقديم

هذا هو العنوان الذى اختاره اليوم للجزء الثانى من ذكرياتى التى ضمنيتها كتابى « المسرح حياتى » ، وهو كتاب أصدرته عام ١٩٧٤ ، وكان عبارة عن مجموعة متلاحقة من الذكريات . وفى هذا الكتاب حاولت من خلال نظرتى الخاصة ومفهومى الذائق ، وما خصصته من تجارب وما قمت به من ممارسات فى النشاط المسرحى المتخديم الذى واكب بداية النصف الثانى من هذا القرن ، وحاولت فيها أن أصور بعض ملامح الحركة المسرحية التى قدر لى أن أساهم فيها بتصيب باكر .

إننا إذ نتحدث اليوم عما أصبحنا نسميه مسرح الستينات ، يأخذنا الملح بقدر ما يأخذنا الانبهار ، بما وصلت إليه حال المسرح الآن ، وما كان عليه المسرح قبلاً فى تلك المرحلة الزاهرة فى حياتنا الثقافية .

وسأبدأ فصول هذا الجزء الجديد باسترجاع بعض المعالم العامة التى ميزت تلك الفترة فجعلتها بحق الركيزة والدعم لتحقق وجود الفن الدرامى فى حياتنا الأدبية والفنية ، فلمسرح تاريخه الذى لا ينكر ولا يستهان به فى حياتنا المعاصرة . ولكنه رغم امتداده على مدار مايقرب من قرن و نصف ، لم يبرز على حقيقته كلون أدبى وفنفس الوقت كعرض تمثيلى مرتبط بحياتنا الثقافية ، وبالتالى حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، الا فى أعقاب ثورة يوليو ، ١٩٥٢ .

لقد كان المسرح أوفى وأصدق وأبرز تعبير أدبى وفنى وفكرى يمكن أن ينطق بما أسفر عنه

وقوع الثورة في مصر من تغييرات سياسية واقتصادية واتجاهات وانطلاقات ثقافية . ولهذا كان الطريق مهيدا أمام الوثبة المسرحية التي صاحبت قيامها .

وقفت في الذكرى في الجزء الأول من كتابي « المسرح حيائي » ونحن على مشارف الستينات ، والنشاط المسرحي يطغى على كل نشاط أدبي وفني عداه ، ويجتذب إليه العديد من كتاب القصة والرواية والنقد والشعر : يوسف ادريس وألفريد فرج ولطفى الخولى وميخائيل رومان ، ثم سعد الدين وهبه وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوى ، ومن قبلهم رشاد رشدى ومحمود السعدنى ونجيب سرور ، تلاحق إقبالهم على الكتابة للمسرح بعد أن سيطر على منطلقات التعبير الأخرى وتحول إلى منبر ثقافى وبؤرة إشعاع فكرى .

والحق أن هؤلاء الذين توافدوا على التأليف المسرحى كانوا في أغلبهم يمثلون التيار الثقافى الفكرى الذى سبق قيام الثورة ، وكان ينجح إلى اليسار الواسع المريض كاتجاه سياسى واقتصادى واجتماعى يناهض الملكية والإقطاع والاحتلال الانجليزى ، ويسعى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية للأغلبية الساحقة المطحونة من المواطنين .

وتصاعدت موجات النشاط المسرحى في هذا الاتجاه إلى حد جعل المسرح وكأنه الكتلة المعارضة لكل التيارات التى كانت تحاول كبح جماح الانطلاقة التى اجتاحت الأوضاع السياسية في أعقاب العنوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ، والتى تمثلت في الندادة بالعدالة الاجتماعية أو ماتطور بعدها ليصبح ما أسماه عبد الناصر « حتمية الحل الاشتراكى » .

من التأليف إلى الاقتباس

كنت حتى هذه الفترة أكاد أكون المؤلف الوحيد الذى تخصص في الكتابة للمسرح بانتظام . وكان المسرح القومى يفتتح مواسمه المتتالية من عام ١٩٥٧ إلى عام ١٩٥٩ بمسرحيات المتتالية : الناس الى فوق ، سيما أوطنه ، صنف الحریم . وكنت قبلها ، ومن خلال المسرح الحر ، كفرقة من الهواة ، قد قدمت « المضاميط » ، ثم الناس الى تحت ، وهى المسرحية التى أصبحت فيما بعد يؤرخ لها لبداية الحركة المسرحية الجديدة . وكانت حركة تستند إلى التأليف الناضج المباشر للمسرح ، وتستمد قوامها من الواقع الحى الذى يعيشه الناس بكل صراعاته ومتناقضاته وما يعج به من آمال وآلام وتطلعات ، وباللغة التى يستطيع النفاذ بها إلى أعماق أغوار الحياة الاجتماعية وحقائقها الموضوعية . مسرح اجتماعى واقعى يعالج القضايا والمشاكل الاجتماعية بلغة الحياة والناس الذين يعيشونها ، يقوم على التأليف وليس الاقتباس أو الإعداد ، كما كان الشأن في المسرح فعلاً .

كان التطور قد أسفر على ختام ١٩٥٩ عن وجود مسرح جديد كل الجدة ، يرتبط بالواقع الحى ليعبر عن آمال الناس وآمالهم ، ثم يحاول تحديد رؤية اجتماعية مستقبلية لحياة أفضل . غير أن هذا المفهوم الجديد للمسرح كان يتعارض مع مرحلة الاهتزاز والتردد التى اجتاحت ثورة ١٩٥٢ ، في محاولة تحديد مسارها الحقيقى . أيامها كان عبد الناصر ينادى صارخا بالحاجة إلى ما أسماه « حتمية وضوح الرؤية » . وكانت عناصر الردة تسعى إلى ضرب الثورة في الظهر ، في أظهر وأسطع وجوها التعبيرية الثقافية ، وهو المسرح . فانتكست الحياة الثقافية وخيم الظلام تماماً أمام الحملات المتتابعة التى كانت تشنها القوى المناهضة على جموع المثقفين ، بالسجن والاعتقال والطرده والإبعاد والتشهير .

اقترااف ذنب الكتابة المسرحية

وجدت نفسى فجأة فى الشارع ، بعد أن انطفأت جذوة الحياة الثقافية . وكان المسرح لا يزال قائما يقدم عروضاً هزيلة تتناقض تماماً مع ما أحدثته الثورة من تغييرات جذرية فى أوضاع الحياة



كانت مرحلة قاسية ظل امتدادها حتى بداية الستينات ، حين وجدتني ألبأ إلى هجرة الكتابة المسرحية ، والمسرح نفسه يكاد يغلُق أبوابه . أيامها كنت قد فصلت بقرار جمهوري من وزارة الثقافة كمدير لمكتب البحوث والدراسات الفنية . وظللت أسعى للبحث عن عمل حتى تبينت السلطات أنني لم أقترف ذنباً أو جريمة ، فسمحوا لي أن التحق بالصحافة ، وحددوا لي العمل بجريدة الجمهورية . وفي البداية وضعتني تحت الاختبار ، وحثموا عليّ أن اشتغل بالقطعة دون أن أتقاضى مرتباً ثابتاً ، في الوقت الذي صدر فيه قرار بأن أكتب بدون أن أوقع باسمي على كتاباتي .

بعد خمس مسرحيات ناجحة وضعت الأسس لحركة مسرحية ناضجة ، ومن قبلها عشر سنين متصلة من الكفاح السياسي والانتاج الأدبي لكتائين وثلاث مجموعات من القصص وعشرات البرامج الدرامية والإذاعية ، كان لي اسمي وشهرتي المعروفة بين الكتاب . فماذا كان القصد من استكتائي بدون توقيع اسمي على ما أكتب ؟

الحق أنه كان موقفاً عجبياً ومتناقضاً ، ولكنني تقبلته بترحاب ، فالعمل بالقطعة وأنا في أوج نشاطي وقدرتي على الكتاب يدر عليّ ربحاً أكبر من المرتب الذي يمكن أن أتقاضاه . لكن الكتابة بدون إمضاء تلغي شخصيتي وكياني كمصاحب قلم له شهرته وكيانه . ولقد عانيت من ذلك طويلاً ، ومع ذلك أخذت نفسي بكثير من الصبر لأن حالتي كانت أخف كثيراً من حالة العديد من الزملاء والكتاب الذين اعتقلوا أو سجنوا أو لفقت لهم القضايا المزورة .

وظللت على هذا الحال عاما كاملاً ، استمر حتى نهاية ١٩٦٠ ، حين بدأت جريدة الجمهورية نفسها تنعمر مالياً ، ويتلاحق الاستغناء عن الكثير من العاملين بها .

وكان حتماً أن يأتي دوري لكي يفصلوني منها ، خصوصاً وأنني كنت قد عينت بمرتب ثابت خلال العام الطويل ، وصاحب الفضل في ذلك هو المرحوم الأستاذ كامل الشناوي الذي كان يرأس تحرير الجريدة ، وأصبحت معرفتي به لصيقة ، وكان يقبل إقبالاً متصلاً على مشاهدة مسرحياتي ، ويتحمس لقيمها الأدبية والفنية . وكانت كافة المحاولات التي بذلت لاستبدال النشاط المسرحي الجاد بنشاط مسرحي مزيف واستبعاد الكتابات والأعمال المسرحية الناجحة ، يزعم أنها مسرحيات هدامة ، ثم العودة إلى المقتنيات والمترجمات وغيرها من المسرحيات الهزيلة القديمة ومحاولات تقديمها كبديل ، لم تستطع أن تمنع إيقاف عرض مسرحياتي ، خصوصاً بين فرقة الحياة التابعة للجامعات ، والتي تقوم على أكتاف الطلبة ، وفرق النقابات العمالية والمهنية العديدة . بل إن المسرح الحر كان لا يزال يتابع مسرحيتي « الناس التي تحت » ، والمسرح القومي نفسه بعد أن هبطت عروضه عاد ليبدأ إلى تقديم ريبوريوار لسرحياتي وخاصة « الناس التي فوق » .

محور البحث والنجوم

وأقبل عام ١٩٦١ وأنا لا تزال أعمل بجريدة الجمهورية مترجماً ومحرراً وكتاباً أيضاً ولكن بدون التوقيع بإمضائي على مقالاتي . وفي حملة هوجاء من حملات العسف والعبث الذي كان سائداً في جريدة الجمهورية ، قرروا الإستغناء عن أغلب المحررين ، وبالذات الذين لا تظهر أسمائهم أمام القراء فيما يقدمون من مقالات وأبواب وموضوعات .

ذات صباح وأنا في طريقى إلى مكتبى هناك ، طلب إلى عامل المصعد أن أسرع إلى لقاء الأستاذ كامل الشناوى لأنه يبحث عنى منذ وصوله ، وكان قد وصل مبكرا على غير العادة . ودار في خلدى أن الرجل يحمل إلى بشرى الموافقة بالتصرح لى أن أوقع مقالاتى . فلما دخلت إلى مكتبه قام إلى مسرعا وأخذنى إلى غرفة جانبية ليخطرني بأنه سيجرى تعديلا في كتاباتى ، بمعنى أنه سيجعلنى بدلا من أن أقوم بتقديم موضوعات وترجمات متقطعة ثلاث أو أربع مرات في اسبوع ، فإنه سيعهد إلى بأحد الأبواب اليومية الثابتة التى لا تحتاج إلى توقيع أو إمضاء . ورجائى أن أوافق ولا أعترض لأنه يؤمن بقيمتى الأدبية ويجب أن يحافظ عليها حتى لا يخرم المسرح من كتاباتى . وكنت قد انصرفت أيامها عن المسرح انصرافا كليا ، وكرهت الكتابة المسرحية بحيث كان يمكن بعد هذه الفترة ألا أعادها أبدا . وقام الأستاذ كامل الشناوى بتحقيق خطته ، فإذا به يعهد إلى بتحرير باب البخت وطوالع النجوم ، وكان يمرره أيامها الزميل المرحوم فرج جبران . وتعلمت كارها فى أول الأمر ، ولم أكن قد أدركت بعد ما وراء هذه الخطوة . ومع ذلك قمت بتقديم مواد الباب ، وهو باب يومى يعتبر فى العرف الصحفى والنسبة للقراء جميعا من أثبت الأبواب وأكثرها قابلية للقراءة ، ولهذا فهو الباب الوحيد الذى لا يمكن الاستغناء عنه . وبالتالى عن محرره .

وبهذه الطريقة نجوت من حملة الاستغناء الجديدة التى اجتاحت الجمهورية ، بوصفى من محررى الأبواب الثابتة . لقد كان ذلك أنسب مايناسب ظروفى ووضعى فى الجريدة . وقد جنبتنى كتابة هذا الباب (وهو باب صغير كنت أترجم العديد من مواده وآخذها من مختلف المجالات والدوريات الانجليزية والفرنسية المتخصصة فى ذلك اللون) جنبتنى كتابة هذا الباب أن ألتزم بتقديم مواد وترجمات وموضوعات مجهولة وخالية من الإمضاء .

سعد وهبه وصلاح سالم

واستمر الحال على هذا المنوال حتى قرب نهاية عام ١٩٦١ ، وكان يتولى الإشراف على الجريدة أيامها المرحوم الصاغ صلاح سالم ، وهو من أعضاء مجلس قيادة الثورة البارزين .

وفى ذات يوم ، وأنا فى مكتب الصديق الزميل سعد الدين وهبة — وكان أيامها يشغل وظيفة مدير تحرير الجمهورية — اقترح سعد على أن أقابل صلاح سالم ، وأن أعرض عليه موقفى ومنعنى من التوقيع بإمضائى على كتاباتى ، سيما وهو فى كثير من جلسات التحرير يتحدث عنى بوصفى من كتاب الدار الذين لا يكتبون . وكان سعد وهبة قد أفهمه أننى أكتب ولكن بدون توقيع . ومع ذلك فلم تطاوعنى نفسى على مثل هذه المقابلة ، فقد كنت أحس فى قرارة أعماق أنها ستكون إهانة كبرى من جانبى أن أتوسل لأى إنسان كائنا من كان لكى أمنح حقى البديهى الأولي ، وأن أكون صاحب كتاباتى فأوقعها بإمضائى .

فليكن هذا هو موقف السلطة ، وهو موقف غاشم ، ومن العسير أن أدراه عن نفسى فى مواجهة قوة القاهرة متجبرة . كنت أعيش فى دوامة من الإحباط والقنوط . ولم أفقد ثقتى أبداً فى أننى صاحب قلم وحيل بينه وبين ما يكتب ، لكننى أبداً لن أتخلل عن كرامتى واعتدادى بقلمى فى سبيل التوقيع على ما أكتبه بإمضائى . كانت تجربة مريرة يمكن أن تدمر كيانى من الأعماق . وقد لمس الصديق سعد وهبه ، وهو كاتب وصاحب قلم مثلى ، الحنة التى أنا فيها ، فتكفل من جانبه بأن يكشف لصلاح سالم عن حقيقة وضعى ، وأثنى ممنوع من التوقيع بإسمى على كتاباتى .

وانصرفت عدة أيام قبل أن ينجحوا في الحصول على موافقة سلطات المنع المتعددة للسماح لي نهائيا بتوقيع مقالاتي . وكان أسطع وأقوى ماحفز السلطات على ذلك أن مسرحياتي التي تحمل اسمي وليس مجرد توقيعي وامضائي كان لايزال يتواصل عرضها في مختلف المسارح الجامعية والثقافية وتلقى النجاح الجماهيري الدافق على خشبات المسرح القومي وفي العديد من المحافظات .

الشيء الغريب حقا أن ألتقي في هذه الفترة بالذات بأحد الضباط المسؤولين عن منعي من التوقيع بامضائي على كتاباتي ، وأن يكون لقاؤنا به في المسرح القومي وهو يشاهد مسرحيتي « الناس اللي فوق » يعاد عرضها للعام السادس ، ولم يكن قد شاهدها من قبل ، ولكنه جاء ليراها ويلقاؤنا مرددا « الحقيقة أنها مسرحية هائلة ، ولكنني أعترض على الإسم لأنه مع المسرحية الأخرى ، وهي « الناس اللي تحت » يشكلان ما اسمها شعارا علينا « الصراع الطبقي » ، وهو صراع غير مرغوب من جانب الثورة » . كان كمن يحاول أن يعتذر لي بلباقة عن موقفه مني لأنه موقف ليس شخصا ، وإنما يعني من إملأ السلطة وحدها . ولم يحاول أن يعرفني بنفسه ولم أحاول أنا من ناحيتي أن أعرف اسمه . ولكنني عرفت بعدها بأعوام أنه كان يشغل مركزا سياسيا هاما في مكاتب سلطات القمع والاضطهاد وملاحقة من يسمونهم بالثقفيين المتمردين .

وعلى إقبال عام ١٩٦٢ ، وبعد السماح لي بالتوقيع بامضائي على ما أكتبه ، انطلقت لأكتب اليوميات في الجمهورية ، وأحرر بابا جديدا موقعا عليه باسمي تحت عنوان « تجارب وقراءات » وازدهرت كتاباتي في كلا البابين . واستطعت أن أسترد لاسمي ما كان قد فقدته على مدى عامين طويلين من الاعتفاء والطمس والإهدار .

صراع الثورة والردة

لم تستطع هذه الحملة الهوجاء التي شنت على جموع المثقفين ، وأغلبهم كانوا يقفون في جانب اليسار ولهم دورهم البارز منذ نهاية الحرب العالمية الثانية في التمهيد لقيام الثورة ، أن تؤثر على الحياة الثقافية بوجه عام . وكل ما أحدثته أنها أوجدت ما يشبه المفجوة في المسيرة التي كان لابد وأن تستمر ، لأنها لم تأت فجأة كما كان يبدو من حركة الضباط الأحرار الذين قادوها . لم تكن ثورة يوليو مجرد حركة مباركة ، بل كانت الاستكمال الطبيعي للصراع السياسي الضخم الذي احتدم في أعقاب الحرب العالمية الثانية داخل مصر ، وهو صراع كان يأخذ طابعا اجتماعيا واضحا ولا يقتصر على مجرد المناقشة بلإنهاء الاحتلال .

كانت ثورة يوليو ١٩٥٢ هي رد الفعل الحقيقي لأبرز نكسات ثورة ١٩١٩ ، وهو استمرار تحكم ووجود النظام الملكي ، والمجاوب الأكيد للصراع السياسي الحزبي الذي سبقها ، وكان يحكمه ويرديه وجود الاقطاع في ظل الاحتلال الإنجليزي والسيطرة الأجنبية . ولذلك فقد كان من أسبق منجزات الثورة القضاء على الملكية وهدم الإقطاع ، ثم بعد ذلك تصفية وجود الاحتلال توطئة لتحقيق العدالة الاجتماعية التي تتطلع إليها الجموع الشعبية . خطط سياسي واضح متصل الحلقات سارت عليه الثورة وكان لابد أن تتمه . والسبيل الوحيد إلى إتمامه هو ما انتهى إليه عبد الناصر من حتمية الحل الاشتراكي ، كأصل وأساس في تحرير مصر وبناء مستقبلها . لكن كان من المستحيل القضاء على الاستغلال وتحقيق العدالة الاجتماعية بدون صراع حاد ومتصل وبعيد الأشواط ، تمثلت مظاهره الأولى

في الردة التي صاحبت عام ١٩٥٩ ، للانتكاس بالثورة عن أهدافها الاجتماعية الحتمية ، والتي كان لابد لكي تستمر الثورة أن تتابع تحقيقها .

وقد فشلت وتحطمت حملات الردة التي شنتها فلول الإقطاع والمجموعات الاستغلالية الأخرى ، والتي وجهت بكل ثقلها لتصفية تيار اليسار المتزايد في قوته وتأثيره ، خاصة داخل المنبر الجديد ، وهو المسرح .

وقد عبرت مسرحيتي « الناس الى فوق » عن ذلك أوفى تعبير . فهي تصور انبهار الملكية والإقطاع ، وفي نفس الوقت تشير إلى ظهور رجعية جديدة في شخصية خليل بك شقيق الباشا بطل المسرحية . وهي الشخصية التي عاشت ترصد الثورة ومنجزاتها الاجتماعية لتنفذ على مكاسب الشعب منها مرحلة بعد مرحلة ، ولتكون في نهاية الأمر ما أصبح يعرف بالطبقة الطفيلية الجديدة ، حاملة لواء المجتمع الاستهلاكي ، بعد ذلك . تماماً كما أنبأت مسرحية « الناس الى فوق » عن ذلك منذ أكثر من ربع قرن .

حوار مع نعمان عاشور قبل رحيله

أسامة عفيفي

قبل رحيله بثلاثة أشهر .. وفي محاولة لاستكشاف عالمه الإبداعي ورسم صورة متكاملة لجوانب مسرحه كرائد من رواد ثقافتنا الوطنية .. أعددنا : كاتب هذا الحوار والزميل سامي كمال ، والزميلتان عزة بدر وحنان أبو الضياء ورقة عمل لحوار طويل بعنوان (عالم نعمان عاشور) أنجزناه على مدى ثلاث جلسات مع الرجل ، والذي كان متحمساً للفكرة لدرجة أنه فرغ نفسه تماماً لهذا العمل الذي لم ينشر حتى الآن مكتملاً ..

وهذا الجزء — الذي ينشر في ذكراه الأولى — يتعرض لرؤية نعمان عاشور نفسه لمسرحه ، ولطريقته في الكتابة وإيمانه بأن ما يكتبه .. هو تاريخ للقوى الاجتماعية المصرية في صراعها اليومي مع الحياة والنبوءة بمستقبل هذا الصراع ، ومستقبل الوطن .

في عيلة الدوغرى نبه نعمان عاشور إلى خطورة الشرائح الإنتهازية في الطبقة الوسطى ، التي صعدت على أكتاف الطبقات الشعبية ، وتسعى للإستيلاء على كل شيء .

وفي ختام مسرحيته « بلاد بره » يقف العامل الاشتراكي محمد التمس يتحدث عن ابنه الذي لم يولد بعد رافضاً أن ينتمي إلى أي من أبناء هذا المجتمع قائلاً « بعيد عنهم ومش منهم .. لازم يطلع من رمل الصحرا .. ومية النيل .. وطين الأرض ... من رملة ثانية ، وميه تانيه وطينه تانيه » .

لا بد أن يكون البديل الجديد الذي يرسم ملامح المستقبل أكثر صلابة وأكثر وعياً .. فه الطبقة الجديدة « — الطفيلون — التي تستثمر كل الخطوات الثورية ، وتلتهم الإشتراكية ،

ستسود إن لم يخرج هذا الجيل الواعي . ولأنه — أى الجيل الجديد — كان غارقاً حتى أذنيه فى النظريات والكتب .. ولأنه عاش فى حلم طوباوى جميل .. أفاق فوجد « فى إثر حادث أليم » أن الطبقة الجديدة التى تسلمت على أكتاف « عم على الطواف » قد باع كل شيء .. واستثمرت كل شيء .. وسرقت من البسطاء كل شيء .. ولوثت كل شيء .. بل « ومسحت فى عشر سنوات مخ شعب بأكمله » .

ولكن الشعب باقى .. وحى لايموت .. وكل ما يحدث ليس إلا أشياء عارضة .. أو عقبات فى طريق نموه وتطوره ... فكل الطغاة .. وكل الإنتهازين .. وكل الطفيلين « سيفوتون » ويقتل الشعب .. فهو حى لايموت ...

منذ « الغمطيس » وحتى « حملة نفوت » مسيرة مسرحية حافلة ، نخلل .. وتناقش .. وتنشأ ... وتتفاعل مع كل ما يحق بالوطن من عمن وملمات .. تحاول رسم ملامح الغد .. وتنشأ بالمستقبل .. لتتسج فى إبداع أركان ملحمة نضال هذا الشعب .

كيف كان ينظر نعمان عاشور إلى اليومى والمعاش ليستخرج منه رهاقة وحساسية النبوءة .. إذن ؟! وكيف استطاع أن يكتب تاريخ الطبقات والقوى الاجتماعية المتصارعة دون مباشرة أو فجاجة أو خطابية ؟!

قلنا : تؤكد دائماً أنك لاندخل الى المسرحية بنظرة مسبقة أو بنسج جاهز ... فكيف تحول اليومى والمعاش إلى مسرحية دون رؤية ..

قال : الطريقة التى أكتب بها تختلف عن الآخرين ... أنا أكتب حينما تنضج الرحلة .. مثلاً أنا لم أكتب برج المدايع إلا عندما تكونت الرحلة (السبعينيات) ونضجت ..

وفى « الناس الى تحت » قلت ينبغي أن نتخلص من الكذب والخوف والرياء لكى نصنع « مصر الجديدة » . وبعد ذلك فى « الناس الى فوق » كتبها بعد أن نتخلص المجتمع من الباشوات والبهكوات ..

وفى عيلة الدوغرى كتبها عندما بدأت الطبقة الوسطى فى الإنهيار وتنفصل عن الطبقات الشعبية وتنشأ فيها بالإنفتاح .. ولذلك لابد أن تكتمل الرحلة وتنضج حتى تنضج ملامحها ، وأستطيع أن أخرج منها بما سيحدث فى المستقبل .. وأثناء النضج يمكن أن أكتب مسرحيات من نوع آخر . مثلاً قبل نضوج مرحلة بداية السبعينيات كتبت رفاة الطهطاوى لذلك أنا أعتبر أن أعمالى عملية تأريخ للمرحلة التى أكتب عنها .. وسوف تلاحظ ذلك عندما تقرأها مجتمعة ..

• ألا يستلزم التأريخ فكرة مسبقة ؟!

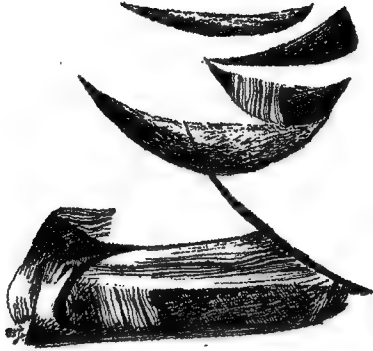
— المسرح ليس فكرة .. المسرح رؤية ..

• تقول أنك تكتب بعد نضج الرحلة ...

— نعم .

• ألا يعتبر هذا نوعاً من عدم المشاركة فى الحدث والجلوس على رصيف الإنتظار حتى ينضج ؟!

— لأ ... أنا أتنبأ بالذي سيحدث بعد ذلك . أنا دورى هنا .. دور تاريخى .. أنا أساعد فى توضيح الرؤية .. عندما أقول فى بلاد بره أن الاشتراكية لم توجد بعد .. وأن كل الذى حدث مجرد تحول ضئيل ، وأن هناك من يتربص بالتجربة ، ويعمل من أجل الإستفادة منها .. هذه نبؤة نتيجة تحليل



لواقع ...

● التحليل يفترض وجود فكرة مسبقة ...

— لأ .. رؤيا « بالآلف » .. رؤيا معينة .. فأنا أبداً في رسم الشخصيات .. ثم أتركها تعيش بداخل
ولما تنزل إلى الواقع تكون قد إمتزجت بالرؤيا الشاملة للمجتمع والمستقبل .

● لكن الملاحظ أنك تركز دائماً على الطبقة الوسطى وتتجاهل وجود طبقات أخرى كالعمال
والفلاحين حتى أن البعض يرى أنك كاتب الطبقة الوسطى ...

— أنا لم أبتعد عن العمال والفلاحين .. فعل سبيل المثال هناك شخصية الكمسارى في الناس التي تحت
وشخصية محمد الخمس .. في بلاد بوه . الكمسارى في الناس التي تحت أعتقد أنها تؤرخ لفترة من الحياة
النهاية العمالية في مصر .. فبالرغم من كونه عاملاً نقابياً : إلا أنه خائن .. للدرجة أن أبعد العاملين في
السفارة (التشيكية) عاتني عندما شاهد المسرحية قائلاً : كيف نظن العامل بمظن الخائن : كيف يخون
العامل ١٩ .. وضحكت يومها وقلت له : إن الطبقة المطحونة جداً يمكن أن تخون وهذا حادث في
الواقع ...

وبالتالى

● لكن هناك نماذج صلبة .. والحركة العمالية ليست خونة فقط ...

— (بمصيبة) ثلاثة أرباع التقايين هم الكمسارى الخائن لأنهم مطحونون ، وغير واعين .. ولكن أنا
قدمت نماذج صلبة .. مثلاً محمد الخمس في بلاد بوه عامل تقدمي وفاهم ويقول إنكم لن تستطيعوا أن
تقيموا الاشتراكية أو الديمقراطية الآن ، وأن الذى سينبئها إبني .. وابن ابني ... وهذه إشارة إلى أن
الديمقراطية لن تبنى إلا على أكتاف العمال ... كذلك الطلوف في عيلة الدوغرى إنه تجسيد لمعاناة
الطبقات الشعبية ، كل مسرحياتي بها تلك الشخصيات الشعبية ، ولكن التوجه يتم من خلال (الإطار
الذى يحكمها ويقودها في المجتمع ، فأنا لا أستطيع أن أتحدث عن العمال بمفردهم أو الفلاحين بمفردهم
لأنهم يعيشون في مجتمع متفاعل ... ولا حتى الطبقة الوسطى تعيش وحدها ... للأسف لم يلاحظ أحد

هذا في مسرحيات.. إنهم يقولون أنني كاتب الطبقة الوسطى ، وأتحدث عن الطبقة الوسطى .. (برارة) ومروا على مسرحياتي مرور الكرام .. كل مسرحياتي بها عمال .. وفاعلون ومفاعلون مع الواقع .. في « إثر حادث أليم » هناك عمال .. أليس بائع الخضار عاملاً ؟! أليس دهب السائق عاملاً ؟!

الطبقات الشعبية موجودة في أعمالهم لكنهم لا ينظرون إليها .. لأنهم لا يفتنعون إلا بوجود العامل « كبطل » لقد كانت غلظة كبرى عندما أرادوا أن يجدوا العمال .. فجعلوا كل الأفعال التي تصدر منهم أفعالاً خيرة .. وكأنهم ملائكة .. حتى النقاد الروس الآن لا ينظرون إلى المجتمع بمثل هذه النظرة الساذجة .. العمال لا يعيشون في المجتمع وحدهم هم يعيشون في إطار قوى إجتماعية ، وفي إطار مرحلة والكاتب ينظر إلى المجتمع ويستخلص منه رؤيته ويدعم بها بناء المسرحي .. ثم يقوم بوضع الخطوط العامة لعمله الإبداعي .. ليكون معبراً عن تفاعل هذه القوى سوياً ..

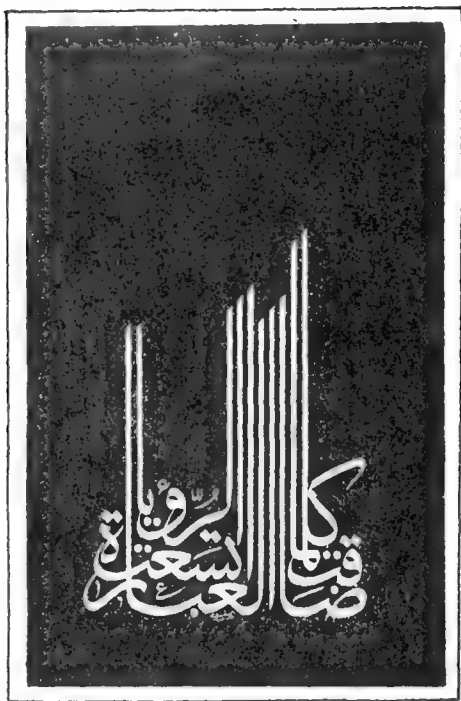
● أليس وضع الخطوط العامة للبناء تعنى رؤية مسبقة للعمل المسرحي ؟!
— البناء هام بالنسبة للعمل الإبداعي .. القصيدة بها بناء .. البناء شيء والنظرة المسبقة (أو المفتعلة)

شيء آخر ... أنا أترك لموهبتي إكتشاف الواقع والتفاعل معه .. ثم أرسم ملامح شخصياتي من خلال هذا التفاعل .. فأنا أخلق شخصياتي ثم أتركهم ليتصرفوا بطبيعتهم ، ولا أ تدخل في مسارهم إنهم هم الذين يخلقون لأحداث .

فالبناء الدرامي لايمع على أساس (الحكمة) المسبقة كما يقال .. ولكن الشخصيات تتحرك من خلال موهبتي فتصنع الحدث ، وأنا موضوعي .. ولا توجد شخصية واحدة تعبر عن وجهة نظري .. لأنني لا أؤمن بالشخصية التي تصبح بوقاً للمؤلف ..
● كيف تم الكتابة إذن بهذه الطريقة ؟!

— سأوضح لكم .. مثلاً أنا كنت ساكن في الجيزة بشارع عبد المنعم ، وكان هناك (يقال) اسمه « الأستاذ وأخيه » وكان دائم الشكوى من أخيه .. ومن خلال كلام الأخ عن أخوه إستلهمت شخصية الأخ في المغامطيس .. وظهرت لي شخصيات أخرى مثل عطوه أفندي « الرجل العرضحالي » ، وهكذا أستلهم الشخصية وتتفاعل مع أفكارى فترسم ملامحها بشكل تلقائي بعد ذلك .. من خلال تقتي في موهبتي على خلق الشخصيات .. وهذه الثقة إكتسبتها من النجاح الذي حققته أعمالى بالمناسبة أنا أعانى في الكتابة أكثر من التأمل ... ووضع النظريات المسرحية المسبقة .. فأنا لا أقصد الإسقاطات التي يلاحظها البعض إنما تأتى تلقائية من خلال تفاعل الشخصيات .. حتى أن مد ساء مساعداً في المعهد كان يعد رسالة عن مسرحياتي قال لي مره أنه لاحظ أنني قد كسرت الحائط الرابع في أكثر من مسرحية .. مثلاً في خنافة الكمسارى مع السيدة .. بترك الكمسارى الحدث ويتوجه للجمهور يخاطبه قائلاً « يا عالم حد منكم ساكن كله .. » أياماً لم يفكر أحد في مخاطبة الجمهور كذلك في الناس إلى فوق يخرج الباشا للناس .. أنا حاكمم الناس وأكتبهم مذكراتي .. هذه اللقطات جاءت طبيعية دون تكلف أو تخطيط مسبق ...

كذلك أنا لاأؤمن بالشخصية المحورية .. مثل كوميدىا الرمحاني .. كل شخصياتي أبطال .. مهما كان هناك تفاوت في الشخصيات .. الكل أبطال أياً كانت ضالة الدور .. فأنا أعنتى جداً برسم الشخصيات وأنتخبها نخباً .. وهذا تأثير شكسبيرى في أعمالى للأسف لم يلاحظه أحد ..



كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة

خط للشان : عماد حليم

قَصَصٌ

رقصة على جراح العائلة

عماد الدين حمودة

عشرة أعوام مرت بين « مایسة النجار » ورحم أمها ، فی حوش المنزل الريفی الضیق ، وین جدران تحمل ذهب البرلویز المطفأ ، القت قطنة منددة بنسفها الأحمر المولود بخاتم السر ، جوار كف أمها التي بدت كخارطة رمت حدودها بأوردة خضراء حائلة بوطء الزمن الى الأزرق الداكن ، لون ذاكرة ، على ظهر الكف الشاحب كانت هناك بقع بنية ، آثار تاريخ مع حقن الأطباء ، ونوبات مقاومة للموت ، وانكسار ، وسهر :

— دم !!..

دمها . منذ بلغت التاسعة وأمها — تلك الحلیلة ذات الجسد الرحیم تضع قطنة فی سروالها بعد أن تغسل شعرها كل مساء بالماء الدافئ ، وربما تخفيه فی لیلة من لیالی الصفاء لیحمر كشمس شفقیة . ابنتی . هذه ابنتی . من تنثر البدايات فی أرض شیخوختی لاری شبابی ، عزاء الطیر مكسور الجناح ، تكاد تصرخ :

— یافرحتی ..

تصمت . لو كانت قوية أكثر ، لو كانت أبنتها خفیفة كریشة الحمام لقلذت بها الى السقف عشر مرات . الأم . تلك الحلیلة لازالت تبادرنا ثرة البدايات باطراءة على صنع الرب الذی خوط الجسد وشرط العینین . تنهد فی خفوفت . یا خونی . مع الجمال ممة لصیقة بتلك الفتاة التي تسأل الآن .. رغم فرح أمها عن دمه .. من أين ؟ .. كانت « مایسة النجار » موسومة بانطباع مذهب ، كأثما ولدت من شجرة . هكذا تذكرت الأم وهی تلقى نظرة على طرف « الکلم » المنحول لتعرف كم مضى من الزمن . كثير . ولدت « مایسة » على ضوء شمعة ، كان النور قد انقطع لیلین ، أفاقت الوالدة متلمسة رائحة الشمع النحاسية . على طرف السریر كانت الدایة « أم شعبان » تقاوم النعاس ، والی جوارها ولیده مبلة بالظلال والأضواء الخافتة . حملتها ، ابنتی .. ماذا یجیب لك الزمن .

عادت الأم . في قلب الكائن الاثيرى المسمى بالروح عند « مایسة التجار » بذرة ورائية تشربتها من حوض ضامر في رحم أمها المفلق على العزاعات . لكنها ابتى .
* * *

عما قهیب .. أرقصی یا « مایسة التجار »
* * *

نزع « ابراهيم » ابن زوج الأم ، وابن الرحم ذاته والكفين المثلثين بالزمن قشرة عن أخرى الجرح في كفه اليمى ، ألمه . أقفلت « مایسة » الباب على يده في تلك الليلة . الندبة في ملتقى أصبعه الصغير بخط عمره المتوتر في صفحة الكف لازالت تشر التفتكار :

— أنا أقوى منك ..

كان يعاند ، تلمسا لبدء تجربة :

— بل أنا ..

وترد « مایسة » بذرة مشفقة على هزيمته المنتظرة :

— نجرب ..

يقفان في منتصف الغرفة ، بين الثلاث كنبات البلدى المكسوة بالكريتون الأخضر المنقوش بورودات حمراء داكنة . بالاشتبك يتركان الزمام للجسدین يسيران من أى عجيبة صنعت تلك الثرة التى يا حسنها على طرف اللسان في لحظات البوح الأخرى . ماذا كانت تريد « مایسة التجار » من هذا الجسد ؟! هو لم يعرف ، غير أنها كانت من القوة بما يكفى لتشبك أصابعها وراء ظهره وتحمله في الهواء ، بسقطة واحدة تقلبه على « الكليم » البنى الحشن ، وتنام فوقه :

— أنا غيت ..

وبحاول :

— نجرب مرة ثانية ..

بشك أصابعه خلف ظهرها ، وبحاول اقتلاعها من الأرض . ماذا يريد من هذا الجسد ؟ يطرحها على جنبها ويقتليان . لا تسعه ليعن انتصاره اذ قبل أن ينطلقا تكون قد ألقته تحتها بانقلابه خاطفة وثبت ذراعيه تحت ركبتيها ، ونظرت في عينه .

انتصرت يومها للمرة الثانية ، وأطراف شعرها النحاسى تلتصق بجبهتها للنداء بهرق التجربة . وكانت غيمة صغيرة داكنة تناوش بطنه وساقيه ، وفي عينيها نظرة توشك ان تكسر الكلمات دخولا الى الفعل الوحيد المنتظر ، كانا يتعارفان ، ويحسها قربة .

حين نادمت الأم عليها من « الحمام » لتليف ظهرها مسحت عرقها ، ذهبت بعد زفيرين أرسلت فيهما تجربة صغيرة عبر الاثير ، بينما كان جالسا على الأرض يتشرب على مهل ذلك الرذاذ البخارى المتصاعد من غيمته الصغيرة الدافئة .



ماذا لو ماتت أمى ؟ لأول مرة تبوح « مایسة النجار » : بهاجسها ، وهى تغرس الأشجار فى ذاكرة « ابراهيم » . أمى

فى لحظات بعينها ، يوشك طائر أن يحلق ، وتعتري « ابراهيم » بعض الشكوك الخاصة بأمراض الوراثة :

أى ، لحية بيضاء نابتة تتخللها بعض شعيرات سوداء راسخة . ولم لا ؟ أئى يؤمن بالقدر ، ضد الموت والاختفاء . حين حدثه أحدهم من مدينة بعيدة : تعال ، استلم احشاء ولدك يقصد أخى ، وذهب . بكى الى جواره . وصلى ركعتين من أجله ، بعد ثلاثة أيام تعلم فيها أن يزهده قليلا من الآمال المستقبلية ، وأن يسخر من الطيور . ونسى . أية .. أقدار . وعاد الى مقعده القديم بارشادية جماعة سياسية تحب السلاح تحت الأرض . أئى كان يقترح الموقع المناسبة للمسجد الجديد بقرية « سرباى » التى تبعد عن قريتنا بقدر المسافة بين معبرين وشيكى التهدم على ترعة « القاصد » التى تناثر على حوافها سيقان أنثوية داكنة وأوان نحاسية كبيرة تمتلئ بالغسيل المشطوف . هناك أطفال عراة يقفزون من فوق « البغلة » ويسبحون كالأسماك تحت الماء ، يستريحون على الشاطئ ، متعبون ، سيقان الأنثى آنذاك كانت عصية على التسلق ، أنتم أطفال . يومها أخذوا أئى إلى المعتقل ، ثلاث سنوات ، وعاد :

— عذوبك يا أئى ؟

ولايرد . قالت عنه « مایسة » وهى ترفع جانبها من شفيتها بلمسة النقى الجارحة لرجل لم يلمس أطراف رغباتها :

— أنفه كبير ، وروحه صفراء كالزمل .

كأنما أحست بروحه التى حملها هذه الأعوام ، بدأ العمل فى التاسعة كأجير أرض . يجمع اللطم ويسدد لآبيه عشرة قروش كل يوم ، حين رأى الرجل ذا اللحية وهو يتخطب فى أحد المساجد ذهب الى حجرته بالليل ليكتب هذه الكلمات « أحببت الرجل » ، وانضم الى الجماعة ، الناثر المذهب بأظافر قدميه الرخوة كنوار الرسيم . هكذا خرج بها من المعتقل . يرسو به المطاف فى أحد بلوكات السكة الحديد بينا يقترح بين الحين والآخر موقعا لاحد المساجد ، ويتربص الموت . يتحدث عن « مایسة النجار » كما لو كانت فصلا قاسيا من فصول أقداره ، فرسة سايية . بالطريق التى يسلكها للتعبير عن ضالته بشأن اخلاقها المريبة يتحدث الى أمها : دائرة على حل شعرها . ضايعة .. ، ويرتدى المسوح :

— اسمعى ياسعاد . اذا دخلت هذا البيت فأنت طالق .

لم يكن يأبه لى .. وحين أسأله عن الطريقة التى رسموا بها تلك القاطرات البخارية على ازرار البالطو الأخضر الذى يرتديه فى ليالى الشتاء لايرد على ، وينظر فى الفراغ مرادوا عمره الضائع أن بأتى . يعود الى وجهى المكسد بالأسفلة والحفية . يعطينى بعضا من قصار السور لأحفظها وأتلوها عليه فى المساء :

— عنده حق يعمل فيك أكثر من كله ..

أترك المصحف لأريها أنى لم أعد أخاف ، تسألنى أينما الأقوى ، ونجرب اختبار القوة من جديد . فى المساء تبقى أسمى بعيدا . و « مایسة » وحدها كانت تكفكف دمعى بعد لقائى معه . غير أنها لم تطلع يوما عن معاييرى بالواجبات ، واللقاء يتجدد بينى وبينها كل مساء . أجل . كنت أنتظر كنفها .. كشمس .

« مديرية التحرير » : صحراء ، واحة صغيرة ، هناك ، فى بيت أبيها كان زفاف « مایسة النجار » الى « داود » ، فى باحة البيت الصحراوى المسيح بالجندران . العابرة ، مخاوف النهايات . كانت هناك أم تبذل طاقها لكتمان هاجس قدرى ، قديم وغامض . انتهى . ماذا ينبىء لك الزمن ، شيء فى عنى الرجل ، هذا الرجل . ينذر بكارثة . لثأت عينيه بين تفاصيل الجسد البرى . احذر . احذر . ابن « داود » من خبايا الروح ، كيف يخلص من ثأره القديم ، القديم ، القديم . أنقاض البراءات . « داود » لايريد أن يتذكر ، مغولا بين فخذى الرجل ، وهناك كف غليظة سوداء على فمه ، وهناك صرخة فى الروح . فى الاحشاء التى هى الروح ... ثم ... ثم هناك رجل بنى ، هناك رجل مجروح ينسى . « مایسة » الأطفال أمام باحة بيت الزفاف الصحراوى يتراشقون بجهات القول السوداء ، وأنها تقاوم الهاجس بالضياح فى أبحرة المطبخ ذى النافذة الضيقة قرب السقف .. أين أنى ؟ خلف هذه الفرجة الضيقة فى الباب البعيد كان هناك ثلاثة رجال يضحكون حتى الموت ، وكأن أحدهم قد استغرق فى وصف امرأة فائنة لايتعدى حجمها رأس دبوس . امرأة يبحث أحدهم عنها تحت الحصىرة ، أين أنى ؟ هناك ثلاثة رجال يرفعون صداا الواجبات الكثيف عن صفاءاتهم ، وينسون . لا . بل يتذكرون على طريقتهم ، يدرس أحدهم يده فى سيالته ويفرجها بالحشيشة الملكية فى ورقة السيلوفان الأحمر . ويتعد . ويتعد . أطفال ، وفتيات يقرصن « مایسة » فى ركبتيها بينما تتساءل وقد لعب الفأر فى عبا عن غياب كل من يهمهم الأمر . فرع طويل من الأضواء الحمراء والصفراء والزرقاء . « ابراهيم » يجلس على صفيحة قرب الباب ممسكا بجريدة صغيرة يرسم بها على أرضية البيت الرملية خطأ من الكتابة . خططا من الفرح المنتظر . تساؤلا عن الحرمان . رغبة وليدة . رغبة ذائلة . ودائرة لانها هذا الدخول الدموى فى نفسه . ثم الشرود . « مایسة » لم يكن يخفيها حقا غير اللعبة الدموية التى ستدور خلف الباب المغلق عليها و « داود » . ولذا كانت بكاملها تنتظر . كفرس ملجوم . ربنا ينطفئ فرع طويل من الأضواء ، وهناك رجل مجروح ، ينسى .

حين جاء تاجر الفراشة فى الصباح التالى ليلى المقاعد والفرع الطويل من الأضواء المطفأة ، كانت

« مایسة » قد أصبحت امرأة ، وأصبحت تكره « داود » . كأنما انطلقت ارادتها خلف غشاوة تاريخية سلخت لتوها ، والشاشة البيضاء الموسومة بشموس صغيرة حمراء تشهد على هذا .

أصبحت .. مجروحة

لم تسأل « مایسة » : هل كانت أمی امرأة وفية ؟ صالحة حسب العلامات التي طرحها ذو الأنف الكبير وهو يعتل مقعد الارشاد في حجرة الجلوس ، جوار مكتبته المغلقة على المصائر المبعثرة ، قسائم الزواج والطلاق ودفاتر التوفير ومساءات العذاب التي قضاه في اختيار الكلمات المناسبة لاغواء امرأة . أول مره ، وآخر مرة ومخطوطة الخطاب لانزال في ركن الفضائح القديمة التي يلوذ بها ذو الأنف الكبير بين حين وآخر فرارا من طهارة حاضره ، لانزال ، لم تسأل « مایسة » . قالت : لايعنيني ، كان مرتبط القرس بيننا ان نستحم معا ، أنا وأمی ، الصابون والماء الدافئ والأبخرة . كانت تمنيني من هجمات زوجها . ربما يشتيكان ، وتسيل نقطتان من الدم من مكان ما . أمی . إلى هذا الحد . هي ابنتی ، وهي أمی ، وحتى السابعة عشرة من عمری — يوم زفانی الى « داود » — كنا نستحم معا ، أختان تتناولان اللجوء إلى عريهما الخالص ، زلقا بماء الصابون الدافئ . تتصاعد الأبخرة . تلك المرأة المسيجة بالخارين وجهی ووجهها . أراه . وجهها . الشعر الأحمر الخفيف مسدلا على كتفيها البيضاءوين ، أحبها ، جسمها المشوب بعروق زرقاء ذاهبة في أبيض لحمها كنهايات أحلام . خلف الأبخرة أرى وجهها . أتجفف جسمينا ، نرتدى الأغيرة الموسومة بانبعث عس دافئ . دافئ . ألقى نظرة في عينيها ، وتلقى نظرة في عيني ، ونمضي تشبك الليفة على الحبل ، وتنام ، وأنام .

شرعا تزوجت « مایسة النجار » من داود في المساء ، وشرعا طلقها في صباح اليوم التالي . في الليل وبعد محاولاته لاختراق روحها طردها من فراشه بأغرب الدعوات التي يمكن لعذاء تحولت لتوها الى امرأة مثل « مایسة النجار » أن تسمعها من رجل :

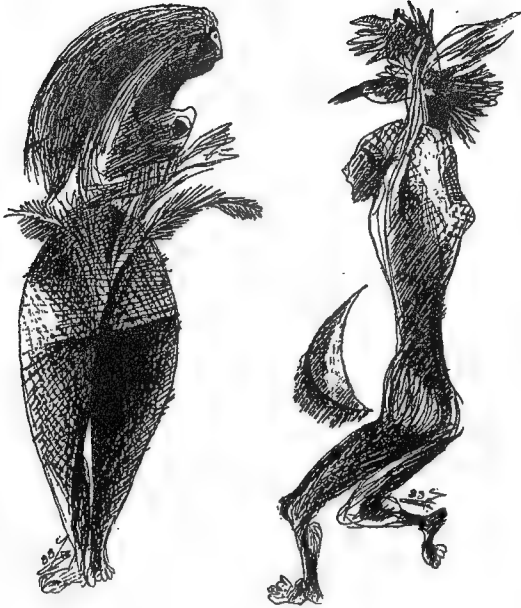
— لست امرأة

كاد يحن من تلك الوحدة السحيقة التي تسيجها دونه ، مع من يتحدثين ؟ أى أطيايف في ذلك السقف تسرق عينيك مني ؟ ... آه ... كانت ليلة . لم ينس « داود » يوما تلك الثبرات المؤسية التي تحدث بها الى نفسه حين أدرك في وصول حدسي مباشر الى أعماقه بأنه لن يسير واحد من أغوار هذه الفتاة . جرح جديد . مایسة . هل يستهل عذابه ؟ جفناها .. آه من ذهابها . الفراش الساتان بزرقتة الواهنة موسومة بشموس صغيرة حمراء . دمها . « داود » مجروح .

ألقى المأذون نظرة في قسيمة الزواج ثم رمقها ، أجل ، نكسا وردتهما منذ ساعات :

— أمباح ..

لم يكن « داود » يعرف من تلك اللحظة أنه قد منحها طفلة ذات عيني سوداوين . سألها المأذون ذو العمامة الحمراء والسبحة التي تفوح برائحة خشب الورد الحجازي :



— تـريـه ؟!

لم تكن تعرف أن طفلتها ذات العيني السوداوين سيكون اسمها « ماجدة » ردت :

— آه ..

إذن فأنت يا « مایسة النجار » طالق طلاقاً باتناً ، لا رجعة فيه .

كل مساء ، يجلس أبى لأوراقه :

دعوة لحفل يستقبله الشيخ رفعت بقرأة آى الذكر الحكيم يعقبها عرض مسرحية « أولاد الفقراء »
بطولة يوسف بك وهبى والأنسة أمينة رزق ، تذكره اتبرع لاقامة مسجد ، شهادة ميلادى ، وبعض
قوائم الزواج وعقود التخليك ...

أوراق تتمرزق ، ويعاد غيرها الى موضعها بيد حاتية . يعلق الأمال . فى أوراقه قائمة العفش
المستحقة لمايسة التجار عند طليقها ، ينظر اليها متقمصا هيئة الرثاء التى تخفى وراءها حاجبا عميقا
بالعجز عن قيادة القربى السائب ، يتوجه الى أمى :

— مش قلتك ، مش هاتنصر مع حد .

لم يكن يتخفف عنه فى هذه الثوابت سوى ان يذكر أنها ليست من سلالة . نزعاتها . جسمها .
تلك الروح . يذكر أنه لم يلمس أمها لأول مرة على السرير الشرعى ذى الأعمدة النحاسية الصفراء الا
وكانت هى راقدة الى جوارها على الأرض ملفوفة باغشاء عامها الثانى فى الباطن الأخضر المرسوم على أزواره
قطارات بخارية طالما تساءل « ابراهيم » فيما بعد بلمساته الخاملة عن الطريقة التى دقوا بها تلك الخطوط
المثوية على زر نحاسى ترمسه كبيرة . لم يكن فى أنفاسها الهادئة آنذا مايشى بأنها تضم الجناحين
الأخضرين على بذرة الإثارة المشرقة الآن فى وجهه ، عصيان . عصيان . شوكه فى جنبه . توقف الزمن
بأبى عند أوراقه . رجوعه المسانى للغروب القديم .

فى حجرة الجلوس . وبعد طلاق « مايسة » بغروب واحد لم تعرف الملائكة نفسها أين قضته ،
فى أى بحر سبحت ؟ نادى . وقف « ابراهيم » على مرمى نداء . رغبة مجترحة . نادى :

— اقرب ..

نادى . لأول مرة يراها . تجلى أثوابها بهذا العمد . يقترب . غريشات ظفر .

— اخرج . أكثر

أبيض بطنها الكثيف . الكثيف عاريا . مصهورا . طيعا كما فى الأحلام .

لنفسها . همسة الجراءة . قطرة تتوحش . أدخل .

أرى . أنت من ؟

فى أسمات الصفاء كبرت أمى حكاية الابنة التى خرجت من بطنها من ذلك المساء القديم على
ضوء شمعة مبللة بالظلال والأضواء الخافتة ، هناك . على طرف السرير . المذاق النحاسى الرائحة شمعة
تنطفئ . والحلم والحقيقة ، والشعرة الفاصلة . لايم !! لازال يرعبنى أن تدخل سحابة فى سحابة .

كررت أمى أن المرأة تلد نفسها مع كل طفل . لها ابنة ولها ابن . أمى .

سحابة فى سحابة

لمت ألى . أمى . اذهى الآن . لم يمّت ألى ! . رايض عند خط الضوء الخافت المتلاشى على باب حجرة الجلوس . ينظر الينا . أغلقى النافذة أمى . اذهى . ينظر الينا .

سألت الفتاة الدافئة . الدافئة . بيننا . صالبت . صخور تذبذب ، ونار تلتبس .

نوحشت « مایسة » .

أختى .

الزمن . فيض من اختلاجات القلب . أن يتلاشى هكذا .. !! كالرغوة البيضاء التى تراهن مع أخته يوما على الاستحمام بها ، كيف لا يضيع الزمن ؟ لانضيق معه ؟ أعضاء « داود » لازالت تتجول فى حقول تلك المستعمرة الزرقاء المسماة ذاكرتها .. مشاعر صغوية . عابرة . مرقى ألى آخر الورقات فى الليل الأخير هناك .. بشر تمزقوا فى القلب .. هناك أمى ... نبيوت . بيوت . بيوت لفحها هواء قطاره . أختى . خش . أختى . الزمن . أخوها حبيى تسألنى عن أحلامى كل ألى جوى فيها ألى فأكراه ضوايف نحاس . نسيت . الزمن . نسيت أضفر شعر أمك عالمفصلة . الزمن . اكتواء بنار حانية على مهل . أمى .

— ماثوتيش دلوقت .

أمى تموت .

و « ماجدة النجار » روائح تأتى من أسفار أمى ومسبحة أمها من خشب الورد خلف الكيبة الخشبية بنجرة الجلوس .. ماما .. ماما .. السليلة التى بعثتها المصادفة على جراح العائلة ذات عينين سوداوين ، سوداوين تتساقط السرير أبو عمدان لتلثم ركبتي جدتها . الزمن . كأن يخفى . أمى تموت . صرخت مایسة . حين أصبحت وسيلتها فى مواجهة الرخ الآتى من النافذة قذفت علب الأدوية الفارغة واللبوس والحرق . أمى . كنت أبكى حين لفت ذراعها حول الجسد . ماتت . أختى . لنحمل ثلاثتنا حرائق الجراح ... حرائق الجراح .

شاخت « مایسة النجار » وأنساب شعرها سحابة سوداء مخضبة بالأبيض الواهن ، خصلة مهملة ، وضع « ابراهيم » سبارة على قبر أمه منذ ثلاثة أعوام . كتب فصلا بأحيا عن أبيه . كعادته . من الذاكرة تحت شال الأفراح الأزرق ، « ماجدة » ، ترقص على جراح عائلة « النجا » :

بليل الدلتا . ترقص . فى بيت الحاج « محمد هديه » . لن أنسى ... الزمن . جذر شجرة معمرة . النجوم تلمع . زفاف « زاهية » ابنة الحاج « محمد هدية » . هناك دم فى طريقه لأن يهرق . شمس صغوية حمراء . زفاف . زفاف . قفزات العذاروات بشباب الأفراح الشغافة الفاتنة . أعرف الاجترار . ألى . تصبى وحدتى فى اتساع البحر . الحاج « محمد هدية » بوجهه الداليل ولحيته البيضاء . ياه . لو جيتى من ثلاثين سنة ، ويشد لحيته ، ياه . جسمك حرام يا « ماجدة » . أرقصى . بخار الحشيش الخافت . يتسرب من فتحات الأبواب الصغوية المعلقة على الدوام ، خروج الصبيان الى نواغم النساء العاريات على جسمها وشيك التفجر خلف ثوبها الفضفاض . أرقصى .

الفتيات يحسدن « ماجدة » . بصى . وسطها زى الميه . يجول فى المدى الصغير المكس بالنشوات
والضوء الصغير وتطلعات الأطفال . أرقصى لنا . الى جوار الحاج « هديه » شيوخ يشدون لحاهم .
يصطادون الذكريات . ركبتا « زاهية » تورمتا من القرص .. ماجدة . أرقصى .
كانت « مایسة النجار » تراقب ابنتها فى فرح ، فى فرح ، فى فرح ..

ربما تقطع التصفيق لتسمع دمعتين

. تقطعان سفرة قديمة الى شفتيها المطفأتين .



الدائرة

اسماعيل العادي

ثلاث سحابات داكنة الحمرة كانت تطبق على نهاية الطريق متربصة بي ، لم أستطع التخلص من الوهم بأنها تقترب مني كلما تقدمت في السر . ولا بد أن اليوم كان يوم عطلة ، وإلا فلماذا كانت تلك الدكاكين مغلقة ونحن ما نزال في أول الليل ؟ ولماذا كانت تلك العتمة التي تلف الطريق الممتد ؟ دكاكين قليلة فقط مبهمة على جانبي الطريق كانت اضواؤها تنبعث كالنريا .

في دكان الساعات لمحت وجهه .

كنت قد جاوزت الدكان عندما انطبقت ملامحه على الشخص الذي أعرفه ، قلت : هو . عذت إلى الورا خطوتين ، تأكدت من شارب الكث ويطنه المنتفخة ، كان منهكما في الحديث مع صاحب الدكان يحرك يديه ليشرح مايقول .

تسللت مبتعداً عن المكان وأنا أنظر بحذر إلى جانبي الطريق .

لم أكن قد التقيت بأحد منهم منذ أكثر من شهرين . عرفت فقط أن الجميع قد اخذوا إلى السجن . واحد أو اثنان أو عشرة استطاعوا الإفلات ، لكنهم متعقبون كما قال ممدوح . قال في المرة الوحيدة التي قابلته فيها قبل أن يختفي ان جميع الأماكن والأشخاص تحت المراقبة ، لأن أحداً ممن في السجن قد تكلم على ما يبدو ، وان على ألا أحاول الاتصال بأحد « ينك إذا كنت على ثقة من أن أحداً لا يتبعك ، فأنت لا تضمن ذلك للآخرين » وشد على يدي مشجعاً وذاب في الزحام .

أما سامي فقد كان فظاً ومحدداً عندما لقيته بالصدفة بالقرب من سور الأزبكية ، قال انه لا يعرف شيئا ، ولا يريد أن يعرف شيئا ، وإنه كان دائماً بعيداً عنا ، ولم يوافق أبداً على مانقول أو نفعل .

كنت قد وصلت إلى نهاية الطوار ، توقفت ، تفحصت المكان جيدا ، قلت أن بإمكانى أن أنتظره هنا . رفعت عين إلى السحب ، خيل إلى أنها ازدادت قربا عما قبل ، وأوشكت على الاصطدام بالعمارات العالية في نهاية الطريق .



في ذلك اليوم — اليوم الذي تراجع فيه سامي وانكر كل شيء — أدركت خطورة الموقف ، والزمت نفسي بقدر مضاعف من الحرص والحذر . إمتنعت عن لقاء الأصدقاء مهما كانت الأسباب ومهما كان نوع علاقتي بهم . توقفت عن لقاء سعاد ، وزجرتها زجراً جارحاً عندما اتصلت بي هاتفياً في العمل لتستفسر عن الأمر ، صحيح أنني ظللت لعدة أسابيع أتوق إلى ارتداء ملابس النظيفة ، والتعطر ، والخروج للقاءها ، لكنني قاومت تلك المشاعر ، وقصرت علاقتي بالحياة على العمل والبيت ، كنت أخرج من العمل في الظهيرة ، فأدور في الميدان عدة دورات كي أتأكد من أحداً لا يتبعني ، ثم أبحث عن مفهى مناسب أقضى فيه ساعتين أو ثلاثاً ، أغادره بعدها لأتسكع عائداً إلى البيت فأصله في الساعة أو ثمانية ، حيث أنزوى منهكا في انتظار النوم .

كنت — بمرور الأيام — قد أصبحت أكثر اطمئناناً فيما يتعلق بنفسى ، كان انقضاء الوقت ، وعدم ظهور أية علاقة تشير إلى أن أحداً قد ذكرنى في التحقيقات قد جعلانى أكثر هدوءاً .

في الأيام الأولى ظل النوم مممتعا علىّ لعدة ليال ، كنت أتوقع مجيئهم في كل لحظة ، ولم أكن قد بحث لأختى وزوجها بأى شيء ، كنتأ عرف كيف يمكن أن يستقبل زوج أختى مثل هذا الأمر ، وكيف يمكن أن ينعكس ذلك على علاقته بأختى . مرة .. مرة واحدة ظننت أنهم قد اهتمدوا إلىّ ، عندما جاء ذلك الرجل إلى العمل ، وضبطته يخلتس النظر إلىّ عدة مرات .

ارتبك الدكتور عزيز عندما إتصلت به هاتفيا في عمله بالصحة المدرسة ، أخذ على غرة ، كاد أن ينكر معرفته لي ، أنهى المكالمة قائلا انه سيسافر في اليوم التالي ، وسوف يتصل بي حالما يعود .
الموقف الآن أفضل ، أفضل كثيرا ، الجرائد توقفت عن النشر ، والناس أيضا فقدوا اهتمامهم بالأمر .

التفت إلى دكان الساعات ، تساءلت إذا ما كان الرجل الذي بداخله سيتذكرني بسهولة ؟ إلتقيت به مرة واحدة في بيت صغير بالقرب من جامع عمرو بن العاص . هو لا يعرف إسمي ، وأنا كذلك لا أعرف له إسم ، كيف أفلت من السجن ؟ هل يعرف شيئا ؟ أى شيء ؟ وإذا ما تذكرني فهل سيقبل الحديث إلي أم سينكرني كما فعل الآخرون ؟

تحركت في مكاني قليلا ، وعندما نظرت إلى الأعضاء المنبثقة من الخبز الأفرنخي ، شتته . عرفت هويته على الفور : كان يقف إلى جانب الطوار الآخر ، نحيفا ، يرتدى ملابس صيفية ، بلف غنقه بكوفية سوداء ، يسك دراجته بكلتا يديه ، وينظر إلي مباشرة ، بطريقة صريحة ومتواصلة ، كان لا يرفع عينيه عني .

كنت قد تأكدت بعد خروجي من العمل من أن أحدا لا يتبعني ، كما أنني لم أقابل أحدا في الطريق ، من أين خرج هذا الرجل إذن ؟ كيف إهتدي إلي ؟ كنت قد تسمرت في مكاني ، غير قادر على الحركة في أى اتجاه ، مددت البصر محاولا البحث عن مخرج ، وفجأة وقعت عيناى على دكان الساعات ، وفي لحظة واحدة أدركت كل شيء ، أدركت أن المقصود بالمتابعة هو من في دكان الساعات ، وأن وقوفى في هذه البقعة الخافتة الضوء هو الذى لفت الانتظار لى .

لم أضع وقتا في التفكير ، الصواب الوحيد أن أبتعد عن المكان بأكمله ، وعن دكان الساعات على وجه الخصوص . تحركت بخطوات مسرعة متجنبيا النظر إلى صاحب الدراجة ، كنت أعرف أنهم ربما كانوا يحاصرون المنطقة ، وربما وجدتهم في انتظارى في أول شارع جانبي ، ستكون السيارة الكبيرة ذات الصندوق المقل متوقفة إلى جانب الطريق ، وسيكون بابها الخلفى مفتوحا ، وما أن أخطو خطوة واحدة إلى الشارع الجانبي حتى تخرج الأيدي من الظلام تدفعني داخل الصندوق ، وتغلق الأبواب على الفور .

فكرت في الجرى بأقصى سرعة للخروج من دائرة الحصار ، لكننى في نفس اللحظة أدركت أن ذلك سيؤكد أنني المطلوب . أبطأت من سرعتي ، ورغما عني عدت إلى النظر إلى الطوار الآخر ، كان الرجل يهم بركوب الدراجة ، لكنه قبل أن يفعل التفت بجسده كاملا نحوى ، ورفع يده اليسرى ليحجب بها الأعضاء عن عينيه ، ونظر إلى مليا كأنما ليتأكد من شيء ما ، ثم عاد إلى ركوب الدراجة ومضى بها مبتعدا .

لم أفهم ، لوهلة لم أفهم ، ثم وعلى الفور اكتشفت كل شيء ، يريدون أن أشعر بالطمأنينة ، وأن أتوجه إلى دكان الساعات فيوقعون بنا معا .

لم أنتظر لحظة واحدة ، واصلت السير مبتعدا في اتجاه اسحاب القاتم ، لا أبالي بانطباقه علي .

حكاية رجل لا تعرفونه

مسارة

كنا نقفز ونتصايح كدجاجات مذعورة ، نعدو تجاه الشاطئ ، نلتهم لحية الشايب^(١) ، وأقدامنا الخافية تغوص في أوحال الأزقة الضيقة وروث البهاؤم ، يلذعها حريق الصيف .

تسلسل من كوى البيوت الطينية رائحة الخبز ممزوجة بصياح الديكة ، وطنين الذباب ، الهواء حار جاف ، الشمس تدلّع على ظهورنا ، وأجسادنا الصغيرة تنفصد ملحاً ، وعلى امتداد الشاطئ تمطر طرفة الغياب أهاليج ، وأنت تراحم الوجوه بحثاً عن ضناك ، تلقاك صدر النوخة^(٢) الأسمر ، جفلت ، غرست خوفك في عينيه ، ليرتد إليك دموعاً لا تروى فجميعتك .

اعتكفت في بيتك الطيني الصغير ، أينما اتجهت يطوقك لثا البحر ، وصهيل الموج يذكرك بمن غاب ، زادك حبات تمر ، ورق ماء ، وجرح استعصى على الزمن ، افتقدتك ، بقدر ما أحببت حكاياتك عن الغوص والجنى وعرائس البحر والجزر المسحورة .

حذرنا الكبار منك ، لكنى مع كل شروق آتٍ إليك ، ازودك بالماء وحبات التمر ، يمتصك وجع الغياب وأنت تحوم ذلاًهلاً ، تهوّل إلى الشاطئ ، وتعود إلى دارك مع غياب الشمس .

جاء صيف ورحل صيف ،
طرحت أشجار النخيل ، وعقمت أشجار النخيل ،
زارتنا هموس ، وظللتنا أقمار ،

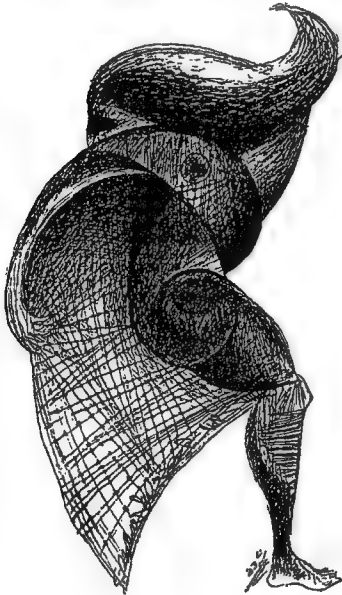
وسقط حزنك من ذاكرة البحر ، الصغار يجرون وراءك ، يصيحون ويصفقون « جاسم المجنون » ، يصافهم شروذك ، وأحياناً ترفع عكازك وأنت تهذي بهيماته مكتومه .

حتى جاء يوم ذهب فيه إلى النوخة ، أخبرته أنك ستجمع مالاً وتشتري أخشاباً لتصنع منها مركباً ، تذهب به إلى الجزيرة المسحورة لتعود بحشنا قلبك .

زاد يقين الناس بجنونك ، وبدأ الصغار لعبهم معك ، مزقوا أوراقاً بيضاء على شكل أوراق نقدية ، وانطلقوا إليك ، أخبروك أنهم جمعوا جزءً من المال الذي تحتاجه ، نهضت متعاقلاً ، رفعت ثوبك ، وقلت بوهن « حطّوه »^(٣) في ثوبي « وعدت إلى صخرتك بعد أن ربطت ثوبك حول وسطك .

تدحرجت الأيام ، والصغار يمارسون لعبتهم حتى بدا ثوبك كبيراً مملّ ضخم .

وفي إحدى الصباحات الشاحبة ، وقرص الشمس أكثر شحوباً ، خضت البحر كعادتك ، وعاد الصغار إلى صراخهم ، وأنت تواصل شق البحر ، حتى ابتعدت عن أنظارنا ، اتناها الخوف ، صرخنا نطلب المساعدة ، وعندما جاء الصيادون كنت قد توغلت بعيداً ، لم يبق منك إلا أوراق بيضاء طافية .



١ — لحية الشاب : غزل البنات

٢ — البوخلة : قائد السفينة

٣ — حطّوه : ضعه

مسكين اسمه الحب

عمرو محمد عبد الحميد

لم أعهد القطار في حالة كهذه .. لماذا يسير ويبدأ هكذا ؟ آه لو امتلكت عجلة قيادته ! لجعلته يضاهي الصاروخ في سرعته .. بل ويسبقه !! أنواره مطفأة .. نوافذه مهشمة .. جوانبه يغطيها تراب ناعم .. حالته العامة كئيبة ! لا بهم .. لا بهم .. فما بداخل قلبي من فرح ينير لي الدنيا بأكملها .. يجعلني أرى أدق الأشياء في أحلك الظلمات ! ثم انني لن أتخذ مسكناً فما هي إلا ساعة واغادره أى أن أمره لا يهمني كثيراً ! يطلق نغمه المزعج ورغم ذلك فالجالس بجواري يغط في نومه .. راودني خاطر لإيقاظه ! نعم إيقاظه رغم عدم معرفتي به ! فأنا في حاجة ماسة لمن أسرده سر سعادتي ! هممت أن أفعل لكنني سرعان ما تراجعته حين تفرست في ملاحظه فوجدتها لا تشجع !! حولت نظري عنه إلى مناظر الحقل عبر النافذة المتهاكة لكن الظلام أحال لي الأشجار التي على شريط السكة الحديد أشباحاً تتمايل ثم تعدو أشبه بلوحة سيرالية متحركة رسومها .. نسمة هواء زادتني إمتاعاً .. هزة شديدة للقطار أيقظت جاري برهة ثم مالبت أن استغرق في ما كان فيه ! مازال القطار يغطيني بسيره السهلقي .. تباً لك أيها السائق أتعاندي في يوم كهذا ؟ لا بهم .. لا بهم .. تذكرت المثل « لابد من صنعاء ولو طال السفر » إنفجرت شفتاي عن إنسامة .. الباعة الجائلون يعرضون بضاعتهم في وقاحة ! .. أنصت لأتابع حواراً عرفت أنه بين مجموعة فلاحين .. كان يدور حول الدودة التي استشرى أمرها هذه السنة فالتهمت القطن ! صرخ أحدهم : « الحكومة هي السبب .. المبيدات أصبحت غذاء للدودة » !! .. حاولت أن أفرج عن نفسي .. دندنت بلحن عبد الوهاب : « اجري .. اجري .. وديني قوام وصلني .. دا حبيب الروح مستنى ! » لم أرفع عقيرتي لأني اعرف امكانياتي الفنية ورغم انني في حالة تسمح بذلك ! .. عدت بذكري للوراء .. ليس كثيراً .. لثلاثة أيام قضيتها في المدينة إنتظراً للنتيجة ليسانس الحقوقي .. ما أصعبها من أيام ! كان القلق يعتريني فيها من قمة رأسي .. ذهبت إلى الكلية مرتين وفيهما لم تعلن النتيجة ! سمعت أحد الطلاب يقول : « إن النتيجة لن تتعدى العشرين في المائة ! » نظرت إليه شذراً واعتزاني توتر بالغ .. ثم .. ثم كان اليوم الثالث .. اليوم الذي جعلني أنتوج نفسي ملكاً !! كم من السنين إنتظرت ذلك اليوم الهيبج ؟ لقد حصلت على الليسانس بدرجة « مقبول » لا بهم .. لا بهم ..

سأعمل كما رسمت لنفسى بالحمامة وسأجهد حتى أصبح من مشاهيرها ! .. الآن فقط يحق لى دخول منزل عمى الحاج عبد الحفيظ مزهراً يتقدمنى والدى .. ونطلب منه يد ابنته « ليلى » تلك الغادة الحسناء .. ذات الوجه الصبوح « للأستاذ أحمد الدومانى المحامى » الذى هو أنا ! كم ستكون سعادتك ياليلى ؟ مهما كان فلن تصل إلى درجة سعادتى ! أنتحيك تحلقين وتتهدل خصلات شعرك المتأرجح على كتفيك .. ثم داريت دموع فرح من عينيك الساحرتين ! أه ياليلى .. لقد انتظرنا هذا اليوم كثيراً .. كثيراً جداً .. كنت تحببني أن أذكر كى أنجح وأحمل فى يميني الشهادة لأتقدم بقلب جسور إلى أبيك ! .. كنت أقرأ فى هاتين اللؤلؤتين أحلاماً تكاد تنطق ! و .. هأنذا أحمل الشهادة .. جواز المرور لتحقيق أحلام كانت صعبة المنال بغيرها .. ستعيش فى منزلنا البحرى .. هناك حيث النيل وكل شىء أخضر .. نعم إنه كالعش فى حجمه لكنه سيكون بمثابة قصر عامر بك وبى .. ألا يقولون ذلك فى الروايات ؟ سأعمل لك عرساً تظل القرية تتحدث عنه طويلاً .. طبعاً .. طبعاً لن نبدى فى تكاليفه .. سنقتصد فى معيشتنا وبالمناسبة مارأيك فى تنظيم الأسرة يا حبيبتي ؟ أنا أرى .. ماهذا ؟ أواه يا رأسى ! هزنى فرملة القطار حتى ارتطمت بالنافذة .. أه .. لا يهم .. لا يهم .. أخيراً وصلت إليها الكسول ! .. لقد قاربت الساعة على التاسعة .. فحملت شنطتى وخرجت مسرعاً .. صدمت أحد النازلين .. لم أعره اهتماماً حين سبني ! زادت سرعتى ومعها دقات قلبى أكاد أسمعها .. الطريق بجوار المحطة موحل .. وصلت الأطراف الأولى للقرية .. وجوه أبنائها تتفحصنى عبر مشاعل الزيت .. لاح لى منزلنا الملائق لمنزل عمى الحاج عبد الحفيظ .. ماهذا ؟ زينات وأنوار و .. الله . الله .. من أخبرهم بنجاحى ؟؟ لقد كنت أعدها مفاجأة ! لا يهم .. لا يهم .. أصابنى التعب .. خفت حدة سرعتى .. استوقفت أحد الصبية الذاهبين تجاه منزلنا .. حمل عنى الشنطة وبذكائه الفطرى قرأ نظرات التساؤل تطل من عيني وبغفوة شديدة أجاب : « العقبى لك يا أستاذ أحمد .. ليلى بنت الحاج عبد الحفيظ خطبت لأحد الأمراء الذين يأخذون عمالنا فى بلادهم !! » و... أبطال السير حين أصابنى دوار !

(سألته - سواهج)

أشعار

عشر قصائد في الوداد

حلمى سالم

■ سؤال ■

تسألني نرجسة متوجسة :

هل لي صخرة عينيك الراحلتين المرفأ ؟

فأغني للروح : وهل مُغْتَلُّ بالأشواق المخبوءة يبرأ ؟

تسألني نرجسة متوجسة :

ماذا يَمْنَحُ لمحارتنا زمناً ينداح على الرمل الصافي ،

ليس يُحوِّل ولا يَصْنَدُ ؟

فأجيب : الحمرُ البغداديُّ يبشرك : الخاتمة ،

وعيناك : المبدأ .

فدعي طيرك يلقط من كفى الأرض ،

ويغسل أجنحة الأرق ،

ويَهْدَأ .

نرجسة متوجسة

تُنهِي سِيرَ الترحال ،

وتبدأ .



نُصَلَّ يَصُلُّ السَّنَةُ بِسَنَةٍ ،
طُرُقَاتٌ صُنِعَتْ لِلخَطَوَاتِ ،
هَوَاءٌ بِشَبِكٍ أَفْلَدَةٌ مَائِلَةٌ فِي أَغْصَانٍ مَائِلَةٍ ،
عَشْبُ النَادَى الْأَهْلَى ،
الْقَهْوَةُ ،
وَالْقِصَاصُ ،
الْخَفَقَانُ ،
وَالخَطَوَاتُ صُنِعَتْ لِلطَّرْقَاتِ ،
الْحُلُمُ بَعْضُهُ مُنْتَصِفُ الْأَزْمَانِ ،
الْقَلْعَةُ شَاحِبَةٌ كَالْيَاقُوتِ ،
حَنِينُ الْكَفِّ إِلَى الْكَفِّ ،
الْقَدَمَانِ جَوَارِ الْقَدَمِينَ ،
السَّيَارَاتُ الْمُنْزَلَقَةُ كَالْيَرْقَاتِ ،
البِئْرُ ،
نَزُوعُ الْمَيْتَرِدِ إِلَى الْبِرْدَانِ ،
سِرَابُ الْأَهْرَامَاتِ ،
أَرَاكَ عَصِيّ الدَّمْعِ ،
السُّكَّرُ مَلْعَقَتَانِ ،
الدُّنْيَا شَاهِقَةٌ وَالرُّوحُ الْمَخْطُوفَةُ شَاهِقَةٌ ،
نُصَلَّ يَصُلُّ السَّنَةُ بِسَنَةٍ ،
وَعَيُونٌ صُنِعَتْ لِلدَّمْعَاتِ .

حَدَّثْتُ رِفْقَاءَكَ عَنْ سَوَسَنَةٍ ،
وَاصْرَفْتُ عَنِي لَفَةً الضَّادِ قَلِيلًا ،
فَأَنَا سَادٌّ أَمْرَ جَنُوفِي بِرِأَةِ إِقْلِيمِي :

سأمر مساءً بأتيليه القاهرة ،
وأترك لك خرزاً أزرقاً والمبسم ،
أسأل أنور كامل عن سبيلك الذاتية ،
أو أصغى لخصائص تجربة اللاز ،
فحدثت رفاقك عن سوسنة .

أعرف أنك رمز اللوحات المائية ،
وثيابك طائرة فوق الأمكنة المنظورة ،
قل لي : هل مزج الأحمر بالأزرق يعنى أنك تنتظر
وراء التأثيرية نهدي ؟
وهل وضع النخلة بجوار الفخزين يدل على قلق الشعراء ؟

كريم الدولة كان مليئاً بالفنية وشحيح الضوء ،
فناديت : اصرف عني لغة الضاد قليلاً
لأحرّك في الميدان ذراعى ،
وأمضى نحو لقاء النيل مع المتوسط ،
كى ألمح وجهك خلف رذاذ الميناء ،
وأنحنى ولجى في قمصان الرسامين ،
فحدثت رفاقك عن سوسنة
تحفقت في غرابت الديمياطيين ،
وحطت فوق الجدول ظامئة .

أعرف أنك ثمّة ،
وأنا سأدبر أمر جنونى ببراءة إقليمي ،
وأجى كريم الدولة سوسنة .

■ ثوب بنفسجى ■

هذا الصوف المصرى
إذا لامس جسداً من أثوس يتوهج ،

وإذا اصطليع بلون دماء غزالات مجروحات يتهدج ،
ويتشيف كقيس ،
يحدثى وهو صموت .

هل يحتمل فؤاد مُصاب هذا التركيب البشرى :
نسيج تباض ينسج ،
تؤل لف على كرة شرايين ،
بنفسجة فرطت فوق البدن المحروق ،
غزالات محقونات بالجمع الفطرى ،
جدائل مهبوسات فى خنز أبيض تناس مع النقش المضغوط ،
وتحتك بشهوات صغرى تتخايل للخاطر ،
تتأجج ،
وتفوت .

ماذا يحدث للخلق الأول
حين يلامس قص الطرزي المضبوط
رعوس الحلمات المبهوة خلف الملكوت ؟

النسيج المحروط على فرع محروط
يعرف أن مسافة ما بين المحروطين
تروقها خيط هواة شرقى
ويؤثرها نفس الشاعر
وهو يُدع حروفاً أولى من عمر مسكون بالناوثر .

تنصب دماء غزالات مجروحات فوق الجسد الأنوسى ،
فيتشج ويتشج ،
ووراء بنفسجة كان الصباغون العذريون
يخطون على الصوف المصرى
سؤال الأنثى المخطوط :

تري من يطلعنى من هذا التزل اليلوى
ومن يخطفنى من ورق الثوث ؟

■ حوار ■

سألت : أئى فناديلى خطفتك إالى ؟
فأجبت : القندبل الممول على حصير نبى .

خطفتنى سمره نرجسه تحبو من خديك إالى عيني
أسراب يمام هيام
نامت فوق الهدب اليعظان وماتت فى الأرق الحى
بللورات مكسورات هربت من أقفاص طفولتها
لتحط على زندى .

قالت : فاكشف لى رمزك ياچنى
غيتى : أنا المخبوء وراء أصابعك الحيرى ، والعلنى ،
الغامض فى الورد ، وفى الجمر بجلي .
فضمى قنديلك فى نافذتى ،
ودعى أصدافك تصنع لؤلؤها وهى تنام كأيد فى شطى .

أئى فناديلى خطفتك إالى ؟
قلت : حزين الصنى .

■ مطر ■

سيده تمشى تحت اللؤلؤ ،
واللؤلؤ سيال من كف الله انساب ،
الماشون اختبأوا خلف السور الحجرى ،
وتركت أسر شرفات النهر إالى الحجرات ،
وسيده تمشى تحت اللؤلؤ .

شارع أحمد شوق يلمع بالبلى الطازج ،
واللؤلؤ سيال من كف الله انساب ،
السيارات المقفولة تمرق داكنة وتنت رذاذا ،

كان الرجل المنتظرُ يغنى قُربَ الجسر :
إذا ابتَلْتُ أثوابكُ سأجففها بدمائ .

اللؤلؤُ يَغرُزُ وَيَخشُفُ ،
الأشجارُ المغسولةُ تنشهى الجمرةَ وتراقبُ سيدهُ
تمشى تحت اللؤلؤِ ،
والطُرقُ تخلأُ إلا من ساقينِ ثُحْثانِ الخطو ،
الرجلُ المنتظرُ يغنى قُربَ الجسر :
إذا ابتَلْتُ قدماكُ سأمسحُ قدميكِ بخدئ .
الشارعُ مملأٌ بفراغِ المارةِ
واللؤلؤُ
يمشى
تحت اللؤلؤ .

■ زمن حاتم زهران ■

إعتامٌ يُوحى بنهايات الضوء ،
رعوسٌ تنبضُ مشدوداتٍ نحو البؤرة ،
شهداءٌ يروحون وشهداءٌ يهودون ،
يذاها فوق يدي كرتين صغيرين
يسوقان الغفرانَ لخطأتين صغيرين ،
الدُّبابةُ والمريسيدُ رمزانِ لكَوْنَيْنِ اصطرعاً تمثيلياً ،
وشهيقٌ يترقبُ كيف ستنهارُ الآلهةُ المرسومةُ ،
هذا الحفقُ المكتومُ بأوردةٍ صنَّاعٍ للأسرارِ ،
امرأةٌ وأصابعها في زاوية ،
أفاقونٌ رقيقونٌ يُعدُّون السهرةَ في مهل ،
وسبخونةٌ كفيها صاعقةُ ،
بناعونٌ حديدونٌ يطيحون بمنزلٍ منقرعٍ ،
الموسيقى عكسُ الترجسةِ المتوجسةِ ،
وعيناها تلتمعان ،

الدُّبَابَةُ تُخْلِى لِلْمَرْسِدِ ذَرْبَ الْحَرَانَةِ ،
 قَالَتْ : كُنْتُ عَلَى زُنْدِيكَ مُخْلِتَةً بِالْهَبَابِ ،
 الْمَعَارِيُونَ الْجُدُدُ يَفْكُونُ رِسْمَ الْمُسْتَشْفَى الْخَيْرَى ،
 يَدَاهَا فَوْقَ جَبِينِي كَاللَّعْرِجِ ،
 هَلِ الشَّمْعُ كَفِيلٌ بِمَقَاوِمَةِ خَرَابِ الدَّلَاةِ ؟
 بَدَنٌ يَكْرُرُ يَنْتَفِضُ عَلَى الْعَتَمَةِ كَالرَّيْمِ ،
 الْمَعَارُ الرِّيقَى عَمَاوَى فِي مُهَيِّجِ الرِّيفَيْنِ ،
 أَصَابِعُ عَاشِقَةٍ فِي شَفَتِي ،
 يَمُوتُ الطُّفْلُ الْمُنْذُورُ عَلَى سَاقِيَةِ فِي الرُّوحِ ،
 الْكَادِرُ يُفْصِحُ عَنْ تَكْوِينِ قَتِيلٍ يَتَعَلَّبُ بِمُحَاقَبَةِ غَامِضَةٍ ،
 وَأَنَا أَرْمُقُ شَهَوَاتِ السَّيَّارَةِ تَمْرُقُ مِنْ رَتْنِي إِلَى رَتْنِي ،
 وَفِي الرَّدْهَةِ أَفْلَتْ أَسْرَائِي وَأَمْشَى صَوْبَ خِيَالِي .
 كَانَ الْأَفَاقُونَ الْمَرْحُونَ يَغْنُونُ بِلِيلِ مَرَجٍ :
 نَحْنُ الْأَفَاقُونَ الْمَرْحُونَ ،
 تَقُولُ : الْبَنَى بِعَيْنِيكَ خَفِيفٌ هَذِي السَّاعَةَ ،
 وَتَنَامُ ،
 خَرَابُ الدَّلَاةِ فِي لِقَطَاتٍ مَوْجِزَةٍ ،
 وَرَعْوَسٌ تَتَحَرَّكُ فِي الْإِعْتَامِ الْحَيِّ ،
 النُّورُ يُضَاءُ بِلَمَبَاتٍ سَوْدَاءَ ،
 وَنَهْدَاهَا يَرْتَهِفَانِ ،
 دَرَاهِمَا سِيدَتِي أَعْلَى .

■ سَرَطَان ■

يَسْتَأْصِلُ خَفَقَ خَفَقًا
 تَتَدَاخِلُ خَلِيَّاتُ مَسْعُورَاتٍ فِي أَكْبَادِ مَسْعُورَاتٍ ،
 تَهْوِي مُدْنٌ فِي الرُّوحِ وَمُدْنٌ تَرْقَى
 يَمُّ لَطَامٌ وَحُطَامٌ
 وَالنَّاجُونَ يَرُومُونَ جَهَالَ الْقَرْقَى .

بَوَابَاتُ أَوْسَعُ مِنْ خَطَوَاتِي ،

وزفير أبطاً من ذَوْبَانٍ عِظَامِي فِي آتِيَةٍ ،
هذا السرطانُ الفَتَانُ تُسْرِبُ لِلْعَمْرِ الْمُفْتُونِ
بِقَفْزَاتٍ لَيْتِيَةٍ وَقِصَائِدَ مِنْ دُغْبَلٍ ،
كيف انتخبَ الأَضْلَاعَ وَحَطَّ عَلَى مِمَشَاتِي
مرتجلاً كَالطَّاوُوسِ الْمُطْعُونِ ؟
وكيف أذُلُّ عَلَيْهِ الْآبَاءَ ؟

أمامي بواباتٌ أَوْسَعُ مِنْ صَرَخَاتِي ،
وزفيرٌ مفرومٌ بَيْنَ الْمِشْرِخَةِ وَفَعْلَنْ يَتَرَجَّرُ
وعلى أَعْمِدَةٍ سَرِيرِي كَانَ التَّقْرِيرُ يَقُولُ :
السرطانُ الفَتَانُ دَمِي .

وَبُقْرِبِ كُرِّيَّاتٍ مَفْلُوتَاتٍ يَسْتَأْصِلُ خَفَقًا
وَالْعِشَاقُ الْغُرْقَانُونَ يَشِيلُونَ عَلَى الْأَكْتِفِ الْعِشَاقُ الْغُرْقَى
يَمُّ لَطَامٌ وَحِطَامٌ نَخْرُجُ مِنْهُ التَّرْجَمَةُ الْأَنْفَى .

■ بوردية ■

كان فِرَاعِنَةُ مُسْطَاطٌ يَهيمون على العشب الأبيض ،
والسيدةُ المتميزةُ تبصُّ على المصنوعات الأبدية
برفاهية ،
وتدأري الجسدَ البشريَّ عن الكَوَّةِ فِي جدرانِ الأهراماتِ
بجِبِّ فِطْرِي
لنمِلَ تَجَاهَ مَرَاوَحِهَا الْمُتَبَوِّعَةِ ،
بِحِلَالِ اللَّبَوَاتِ الْمِيَالَاتِ إِلَى طَبِيعَةٍ .

ليس على السُّقَّالَيْنِ
سوى أَنْ يَتَسَلَّلُوا الصُّوَّانَ إِلَى أَقْدَامِ الْعَاشِقَةِ ،
لتصنع صومعةَ غِلَالٍ مِنْ سَبْلةِ الْحَرُومِينَ ،
وتَقْضِي رَغْبَاتِ ضَحَاها اليَوْمِيَّ
إذا صارت بِمَحَاذِيقِ بِحِيرَتِهَا الشَّخْصِيَّةِ .

تبعنى عند دخول الشمس من الكُوَّة ، وتقول :
امشي إلى الماء تَر الماعز وعصا وثياني .
سيدة متميزة تتحَمَّم في الزئبق متميزة
وتصنُّ الخلق وصيفات مرهونات بالإيماء ،
وتسألني : هل عيناى كورق الليمون ،
وهل كالمُنِيَّة ذقنى الملكيّة ؟

ليس على التوحيدين
سوى الجهر بوردة اختاتون ،
وليس على سوى الإصغاء لمحبوبى
وهو يكلمنى من تحت التاج بهيمنة المشوقين :
أنا قلبى قُرَّ ببلاد قصائدك الغزليّة ،
فاضممْنى فى صدرِكَ يابنَ الحُدادين ،
وخذ عمرى بشروط الكهنّة ،
رمسيس أبى ،
وأنا أمة سيدة فى مَرَكِبِكَ الفَخَّاريّ .

تقضى رغبات ضُحَاها اليومى ، وتملك ،
أختى المتميزة تحيُّ إلى على أكتاف الفنانين ،
تفوح من الإبطين تواريحُ الأسر الذاهية ،
فأهتف : فى عينيك ممالك دائرة ومقاطع مرسلّة ،
ياسيدة متميزة
لُغفى الجسد البشرى عن الكُوَّة فى جدران الأهرامات ،
دعنى مشبوكاً فى هندسة الكرنك ،
وأتجرى هذا الموسم فى الحنطة وتوابل بدني المحروقين
بمعصية ،
أنيت وريثة حتشبسوث .

■ تحية ■

عُمت صباحاً يارثة من نفَس المُحتاجين ،

صباح الخير على كفّيك تحسان جيني
وتضيقاتِ الفكرة للمخلوقات ،
صباح الخير على حضرتك المنشورة فيما بين النهرين ،
استندى في الليل على الوادي ،
فأنا أكنُ بشهيق الزرع الصفي ،
وعمت صباحاً ،
هل نمت عميقاً كالفسقية ؟
هل أدركت طريقة تشريح الأعضاء بلمسات من أُنملة ؟
يُطْفَر من نُحْرِكَ ورْدٌ بني ،
فانكس في السُنى على الشّتلات ونُحُوضي في ،
صباح الخير على نُحْصْرِكَ وهو يفرُّ أمام يدي ،
خذى الشاي بمُفْة خالقة
واستحمي للنأي بأسلوب القدماء المصريين ،
وعمت صباحاً ،
هل أمسكت الرابط بين المستشفى والنورس ؟
هل زال القلق الليلي ؟
ضعى تحت وسادتك ضلوعي لتنامي كالنيرق
وثقيقي كالجرّاحين ،
صباح الخير على كفّيك الساختتين هنيئة كنا بكريم ،
أأسميت فؤادي السرطان ؟
فعمت صباحاً يا من أسمىك نرجسة متوجسة ،
عمت صباحاً لي ،
وصباح الخير علي .

(يناير - فبراير - مارس ١٩٨٨)

« إلى روح الشهيد ، القائد البني والأمني القذ ، مؤسس الحزب الاشتراكي البني عبد القناح
اسماعيل ، ووفاته الشهداء الأبرار على أحمد ناصر عتير ، وصالح مصلح قاسم ، وعلى شائع
هادي ، وكل من فاضت روحه الطاهرة ، وروث دماء الزكية تربة ابن فداء للوطن والشعب
والقضية »

حين التقى القطب الشمالي والجنوبي عند خط الإستواء

فريد بركات

مفتتح :

مَا أَطْيَبَ الْعَمِيشَ لَوْ أَنَّ الْقَتْلَى عَجَزَ
تُبُو الْحَوَادِثُ عَنْهُ وَهُوَ مَلْنُوم
« تميم بن مقبل »

صَبَّاحٌ جَمِيلٌ
وَصَبْرٌ جَمِيلٌ
وَوَقْتُ تَدْلِي'
وَصَحْوٌ يَبِيلٌ
وَحَوْفٌ تَوَلِي'
وَلَيْلٌ غَلِيلٌ
وَوَجْهٌ تَحْلِي'
وَصَوْتُ ذَلِيلٌ
نَهَارٌ مِنَ الْقَوْمِجِ الْحَالِمِ الْمُسْتَقِيلِ
عَلَى صَفْحَةِ الْبَحْرِ مَرَا
وَمَرَّتْ لِحْوَلٌ
وَزَمَلٌ يَدِيلٌ

كَانَ الْجِبَالُ حَيَا لَوْرَهَا
 وَهَانَ عَلَى حَامِلِ الصُّعْرَةِ الْمُسْتَحِيلِ
 فَلَمَدْتُ صُنُورُ الْبَرَايِ مَنَافِرَهَا
 وَرَقْتُ حُبُونُ الصَّغَارِ سِيَّافِ التَّحِيلِ
 وَأَلْقَتْ بَدُورُ التَّمْنَى تَقَاوِيدَهَا
 وَغَطَى بُحُورُ الْحَوَايِ لُغَاةَ الصُّبُحِ
 فَهَلْ غَادَرَ الثَّهَرُ أَفْوَاهَهُ
 وَهَلْ غَالَتْ صَنَفَتُهُ مَدَاهُ التَّهْلِ
 وَهَلْ يَنْدُرُ الْحُلُمُ لِيَاكُنَا
 وَهَلْ لُغِيَةُ اللَّوْنِ مَرَايُ الْعَيْلِ
 وَهَلْ مَهْمَةُ الْجُرُحِ مَنَظَارُنَا
 وَهَلْ يَخْجُبُ الْعُتْدُ حَيْدَا هَزِينِ
 هُنَا عِلْدَةُ الْأَمْسِ مِيلَادُهُ
 لُجَاءُ السَّرَابِ وَغَابَ الدَّلِيلُ
 وَأَلْقَتْ بَقَايَا سُحُومِ الرُّجُومِ
 مِنْ الرُّعْبِ جُمُورًا وَقُبْرًا ظَلِيلُ
 فَكُنَى الْمَسَافِلُ تَجَعُّلُنَا
 وَأَيُّ الْمَسَاحَاتِ تُشْفِي الْقَلِيلِ
 وَأَيُّ الثَّهَابَاتِ تُخَفِّزُنَا
 وَأَيُّ الْمَطَارَاتِ تُأْوِي الدَّخِيلِ
 وَأَيُّ الْمَخْطَاطِ مِيقَاتُ
 وَأَيُّ الرُّوَاعِدِ صَوْتُ التَّهْدِيلِ
 وَأَيُّ الْمَنَافَا لُيُوسُ الْمُتْنَى
 وَأَيُّ الْقَوَائِمِ حِرَاطُ لَيْلِ
 قَنَا بِرَكَّةٍ مِنْ حَيَاءٍ وَثُوبِ
 لَهَبِ الْجَزَادِ عَلَى مَالِيهَا السُّنْسِيلِ
 وَلَلْمُتَّ السَّمَاءُ عَلَى بَحْلِيهَا
 وَلَلْمُتَّ الْجَزَادُ بِاسْمِ الْقَتِيلِ
 وَلَلْمُتَّ الَّذِينَ أَسْأَلُوا دِمَائِي
 وَلَلْمُتَّ دِمَائِي عَلَى مَا أُسِيلِ



وَلَمْتُ الرِّيحَ عَلَى غُتَيْهَا
وَلَمْتُ اللَّيْنَ أَعْدُوا الْقَيْلَ
وَكُنْتُ أَمِيرٌ بَعْدَ النَّاسِي
وَكِلْتُ أَمِيرَ وَجْهَ الْعَمَلِ
فَهَلْ أَخْرَجَ الْبَحْرُ الْقَالَهَ
وَهَلْ أَوَّلَ الْفَيْتِ قَطَرٌ يَحِيلُ
وَهَلْ نَدَخُلُ الْخَلْمَ مِنْ تَابِهِ
وَهَلْ يَصْنَعُ الْخَلْمُ : هَذَا السَّيْلُ
تَعَالَوْا تَرَوْا الْبَجْرَاحَ إِلَى الْخَيْدِهَا
تَعَالَوْا لَوَحْدَ هَذَا الرَّجُلِ
تَعَالَوْا نَشُدْ الْجَبَّةَ إِلَى يَنْصِيهَا
تَعَالَوْا لَوَاسِي شَمُوسِ الْأَصِيلِ
تَعَالَوْا لِحَفَفِ هَذَا الثَّمَادِي
وَتَحْدِثُ عَيْنًا قَبِيلًا قَبِيلُ
أَمَّا أَنْ يَلْأَهْلُ أَنْ تَزْعُمُوا
يَنْصِي رَجُلٌ ، يُسْقَى رَجُلُ
لَقَدْ مَنَعْتُكُمْ دَفْعًا إِلَّا فَاضْهَلُوا
فَلِإِي أَحَاوِلْ مِيفْرًا طَوِيلُ
وَلِإِي أُنَادِي بِهَلْدِ الثَّمُونِ
كَفَالَا حَقًّا .. كَفَالَا عَوِيلُ

عَلَن ٣١ ديسمبر ١٩٨٧

تخاليل

أحمد اسماعيل

للنشيد المباحث
والسلة الخاوية
للشقائق — في غير — خمرها
للقصيد الذى يحصد القافية
للعيون التى أنكرت سترى
واشترتنى رماداً
للحروف التى تجلس القرفصاء
للمناديل مشرعة فى انتظار الجثث
لليالى الطويلة فى غرف الحيسر
للقانطين من الرحمة الكاذبه
للمجوم التى تسقط الآن فى أسفل النهر
للبحر ..
للموجة الواثبه
للحنين بكفك يفضى إلى طعن
لإنكفاء السنابل فى غير مذبذبها الموسمى
للكلام الذى رده الصمت
للحلم منفرداً فوق آجامك الوثنيه
ولتلك الأهله : ما بين مقعدك الملكى .. وموتى
للصيف يلم خديك ثم يفرّ



للخمر .. لم يبق لي غيرها
 للشوارع ممتدة في الوصول ولا شيء يقضي إليك
 للسجن : أي الزنازين بيتي ، وأي الرقيب رقيب
 (لأسلحة البنتاجون الحديثة تحرس نيراتها قصر عابدين)
 للنيل .. كان وفيها
 للسلام الذي أشعل النار في يرقات الحجاره
 للمساحيق .. يفسلها المطر القرمزي
 للقطف والقصف
 للنزف والخطف
 للخوف والضعف
 للحرف .. والسيوف
 للضعف .. وال .. آه
 من يختم الآن هذي القصيدة ؟

الدخول

محمد عليوة

الجرح يومها ما أنقش للبرقان
وما كانش سايب للمسافر أثر
وما كانش صدرى لسه يعرف شعرها
وما كانش بين الظهور والتلاشي
الا خيوط من دمها
بتصم الشبايك
ويتلمح الجوى من بعيد
ويتلمح اللى ما ابتدأش يتشكل
حلم والقب ع الشجر مخضوض
بكره هاتزفوه لأول غطر
وما يدفوه فى المطر
ويغطوا جسمه بارتماش
أنا ليا ليا أد خولها م السفر
وليا ليا أد مر الزمن
قلت لها مرة
صيني أدخل فى الريمان وأغشى
وأخرج لوحدى م الإمامة حالى
أتعلم الشوق الفقير وانتمى
للموت أو للموت
أو لاكتياله أو صافى

و الصمت كان في عينها زى السؤال
و الضحك بينه وبين شفايفها مدى
أنا لسه بحلم يا حبيبي بايه ؟
ضمت حبيتي كل أجنحة الطيور
وفوقها رسمت وطن
وقالت لي سيبه ينتشر في الكون

الجرح يومها كان يبدأ ينتمى
والبرتقان مش أصفر
أنا صرت أكبر مما كان ينبغي
لأني عارف كل حاجة بلونها
ولأني عارف بدونها
ان الدموع هاترفى
لكل ورق الشجر

قلت لها مرة
سيبيني أدخل فيكى حر طليق
وأصبح كأني مش هاموت باكراً
وأنا وصخور البحر لعمل بدل
ونظير سوا في الآخر
ونخش نفس المدن
كان ياما دمي يترحم
ودمها يتأخر
والكرمي مش ييساع لدم اتين
لكنه ممكن يتسفف
احنا هاندخل يا حبيتي منين
قالت حبيتي
من دروب البرتقان
للا حدود للوطن

.. .. .

تواصل

في القصة

□ « الرئيس الجديد » — قصة لسليمان كابو : القصة لأبأس بذكرتها ، لكنها مكتوبة بلغة جافة تقريرية لا روح فيها ، حتى أن الشخصيات تبدو كلها — الخير والشرير — خالية من أى بعد إنسانى . فإذا كنت قد قصدت إلى إظهار هذه البعد الا إنسانى فكان لابد أن تبث بعض الحرارة والحياة فى نقيضه . القصة ، إذن ، فى حاجة إلى إعادة كتابة تراعى هذه الملاحظات وتختار لغة لكل شخصية حتى تنخلص من التقرير المباشر .

□ « بورتريه » قصة قصيرة لعبد المنعم فتحى حسن : لو حذفنا الفقرة الأولى ، ولو حذفنا فقرة الشعر المكتسب ، ولو حذفنا فقرة « من أخبار الصحف العالمية » لما نقصت القصة ، وهذا يعنى أن هناك خللاً فى بناء القصة يمتد إلى موضوعها .

□ قصة « ابتسامه غارقة فى الدموع » لرشاد سلام الخامى : قصتك تتميز بسلاسة فى السرد ، وتكشف عن قدرة على السخرية ذات حس فكاهى ، لكن الأدب ليس بديلاً جذاباً لعرض أفكار يمكن أن تعبر عنها مقالات الصحف ببساطة ووضوح .

□ « زوجة المرحح » قصة قصيرة لمجدى محمد على : ودت هذه المجلة أن تتزحزح عن مبدأ نقدى فى سبيل فكرة يهيم المجتمع أن تترسخ . ولقد كان من الممكن أن يتم ذلك لو أن القصة دعت لفكرة واعية . إلا أن القصة تقوم على أن انساناً يهمل زوجته ، فغدت الفكرة مكررة .

□ « فجوة الظهيرة » قصة قصيرة لعماد حسين القصاص : كذلك ، ودت « أدب ونقد » أن تتسع صفحاتها لنشر مثل هذه القصص ، لتقيم من جمهور القراء حكماً . فالقصة صفحة ونصف ، منها أربع فقرات أفكار مجردة ، وكأن الحياة فى هذا البلد قد غلت من واقع يلهم الكتاب . أيها الكتاب ، فليع كل ما حوله ، فالتوقعات لن تصنع قناً .

□ « الحب داخل تابوت » قصة قصيرة لجدى عبد النسي : تحى المجلة الصديق مجدى عبد النسي ،
لمنابرتة ، فقد تلقت له ، أكثر من عمل أدبي .

يعرف الكاتب أن العمل الأدبي معاناة ، ولا يتفق مع المعاناة أن تدور القصة حول قطار منطلق
كالرخ . وواحد من الركاب يرى الفلاحات يحملن على رؤوسهن أكواماً مترصة ، وأخريات قد
أمسكن بفأس وظلوا (هكذا) يعزقن الأرض !

ولو أعاد الكاتب قراءة الفقرة ، لعرف أن القصة خلعت من المعاناة في هذه الفقرة وغيرها .

□ « ظرف ومصير » قصة لأشرف شعبان محمد أبو أحمد : الأخطاء النحوية والاملائية الكثيرة
والتي لا تخلو منها فقرة واحدة من القصة ، دليل على أن الكاتب لم يستكمل أدواته ، فضلاً عن انعدام
توافر نخس بناء الشخصية وسلوكها والحدث .

□ « من يشخص الداء » قصة لوجيه عبد الهادي : يا أخ وجيه أنت تعرف أن البناءات الفكرية
لا تصنع قصة . يارجل ، أنت مثلي ، نشأت في وقف زينب هانم ابنة الخديو اسماعيل ، والتي كانت تمتلك
أحدى عشر قرية .

□ « سقوط أشرف » قصة لسعد عبد الله محمد : سقوط انسان شريف . طقوسه جنازة مهيبه ،
وسطورك — يا أخ سعد — مجرد قيد في دفتر الوفيات .

□ « ذلك أفي أعقد » قصة قصيرة لحسين أحمد أمين : قصة من النوع الثالث . قصة تقوم على
البناء الفكري المجرد ، ليست بها نقطة دم واحدة ، لذلك يمكن تلخيصها في حديث عادي دون أن تفقد
بعداً واحداً .

إن معياراً لا يخطيء للعمل الجيد ، أن ينبض بالحياة بعد أن تنتهي من قراءته .

□ « إلى متى ؟ » قصة قصيرة لجميل فودة : جندي بالجبهة الجنوبية من شط العرب (هكذا)
يحدثنا بمعلومات عامة خارجية عن جندي يقاتل تحت النيران . يصاب زميل له كتب مقالاً في مجلة حائط
بالمعسكر . وتنقل القصة مقال مجلة الحائط عن تجار السلاح الذين يسهرون حتى الصباح ينجرعون
كنوس الخمر في شراهة . ومقارنته بين أولادهم يتناولون قطع الحلوى وأولاد البلد الذين يحاربون .. في
سرد ركيك .

القصة شيء مختلف . القصة تتطلب وحدة الأثر الخاص حتى لو تعددت مصادر مادتها . ولا
تقوم على السماع أو العجز في الأداء ، والخلط بين المقال ومشروع قصة .

محمد روميثي

□ الصديق محمد السيد سليمان البيلي — الاسكندرية — العامرية : نعتذر للتأخر في الرد عليك ، تأخراً دفعك إلى إرسال خطاب شديد اللهجة لنا (يحفل بالأخطاء النحوية والاملائية) . قصيدتك « على هامش الانقضاة » تحمل موقفاً وطنياً وعربياً شريفاً ، لكنها تخلو من عناصر العمل الشعري ، فلا وزن ولا موسيقى ، ولا صور شعرية ، ولا إنحاء جمالية . جعل تقريرية تصور أن الشعر هو النهايات المتأثلة القافية ، فقط .
نتنظر تقدماً فنياً ، يتحصل بالجهد والمثابرة .

□ الصديق ضياء طمان (الأسكندرية) ، أرسل إلى « تواصل » الشعر ، رسالة يقول فيها :
« بقدر ما أسعدني اهتمامك بالرد على قصيدتي (بعنوان « بلال » عدد ٣٦ / فبراير ١٩٨٨) بقدر ما آلتني أن تنشر الجزء الأخير من القصيدة فقط ، ورغم أن هذا الجزء لا يلخص القصيدة كما تعلم ، فالقصيدة بها الكثير والكثير .
وكم كنت أود أن تنشرها كاملة لأن بقيتها لاتتمشى مع تلك الأيديولوجية .
وقد كنت أظن أن مجلة « أدب ونقد » مجلة حرة ، تنشر كل الأفكار والأعمال الأدبية بصفة عامة إن كانت صالحة للنشر ، دون الحجر على أجزاء أخرى من تلك الأعمال .

ومع إيماني العميق بحرية الفكر ، وأعتقد أنك أيضاً مؤمن بهذه الحرية ، أرجو منك في حالة النشر للأعمال الأدبية ، أن تنشرها كاملة ، أو لا تنشرها على الإطلاق ، فأنت شاعر ولا يمكن أن تقبل هذا الوضع لأعمالك » .

وبالطبع ، فإن نشر جزء من القصيدة لا يلخص القصيدة كلها ، لكننا ننشر في « تواصل » بعض الأجزاء من القصائد التي لا تصلح للنشر في متن الشعر ، للتعليق عليها ولتوضيح نموذج منها ، بحيث تظل الصلة قائمة بيننا وبين ما لا يصلح للنشر ، ويظل الأمل في التطور الفني للشاعر مطروحاً . ومن هنا فإن القصائد التي تنشر في متن الشعر تنشر كاملة غير منقوصة .

أما أننا لا ننشر إلا القصائد التي تتمشى مع أيديولوجية حزب التجمع ، فهذا أمر غير صحيح ، ومراجعة الأعداد الأخيرة (بل وما قبلها) يؤكد عدم صحة هذه الفكرة . نحن ننشر الأدب « الجيد » أولاً ، طالما هو في صف الإنسان المصري والعربي ، دافعاً إلى حياة أفضل وإنسان أفضل .
وايديولوجية حزب التجمع ، مالم تصغ في أدب جيد وفن جميل ، لاتبرر نشر الأدب ، مهما كانت الأيديولوجية تقدمية ونبييلة .

بل اننا — على العكس — نعرض على الحضور الزارع المباشر وغير الفني للأيديولوجية في الأدب ، ولهذا لم تكن قصيدتك صالحة للنشر ، لفرط مباشرتها غير الفنية (فهناك مباشرة فنية جميلة) ، وليس — كما تصورت — لأنها لاتتفق مع أيديولوجية حزب « التجمع » .

حول كائن الاحتفالية وممكنها .. وحول مشروعاتها الضخم المؤسس لتصور فكرى يسعى لتجاوز المسرح/ النباية .. والمسرح/ التقاليد والمسرح/ الفكر والمؤسسة والصناعة .. كان هذا اللقاء مع عبد الكريم برشيد في مهرجان قرطاج المسرحي الثالث في تونس والذي شارك فيه مع فرقة المغرب مسرحية (عرس الأطلس) من تأليفه ..

■ أكثر من عشر سنوات مضت على اعلان بيان الاحتفالية الأول (١٩٧٦) .. أين وصل ممكن الاحتفالية اليوم ؟

— عشر سنوات من تاريخ الشعوب ومن تاريخ تجربة لاتعد شيئاً كبيراً خاصة وهي تجربة مرتبطة بمناخ حضارى معين والتأسيس لواقع لايم في ظرف بسيط .. ولذلك عندما نقول ان المسرح الأوروى له ٢٥٠٠ سنة فنحن نتحدث عن وجود له إطار تاريخى معين ، لأن المسرح أخلاقى ، والأخلاق تربية والتربية لها محال زمنى .

وعربياً مازلتا نفتقد الى ما أسميه أخلاق الخروج .. ان هذا الانسان الذى لايفرج نصفه ، والذى يخاف ان يفرج ليلاً لأنه مطالب بتقديم أوراق اثبات الشخصية في مجتمعات تمنع التجول .. هذا الانسان الذى يفضل أن يبقى آمناً في بيته كيف يمكن أن يؤسس له مسرحاً ؟

بالنسبة لمجتمع يخاف ان يجتمع فيه خمسة أفراد لأن ذلك يشكل مظاهرة كيف لنا أن ننشئ مسرحاً ؟

في إطار مجتمعات تخاف الحوار وتعتمد على الحزب الوحيد والرأى الوحيد كيف يمكن إقامة مسرح أساسه الحرية والحوار ..

من هذا المنطلق يعيش المسرح أزمة ، بالتأكيد ليست أزمة مسرحية ولكنها أزمة حضارية عامة . ان السؤال المطروح في الواقع هل مدننا العربية هي مدن حقيقية ؟ أم ان الانسان داخل المدينة مازال يحمل عشائريته فيها كما نرى في بيروت التى هي ليست مدينة وإنما طوائف متصارعة ..

من هنا قد نقول بأن المجتمع العربى غير مهياً للاحتفالية الموهنة بشروط اساسية هي المدينة/ الديمقراطية/ الفكر .. ولكن ذلك لايمنع ان نكون في انتظار شروط جديدة لأن العلاقة بين المسرح والواقع هي علاقة جدلية نحاول أن تفعل وان تساهم في تغيير هذا المجتمع .. فنحن نساهم في تأسيس مشروع ضخم يهدف الى التغيير ، تغيير المسرح/ الفن وتغيير المسرح/ التاريخ .. ولهذا فلا مجال لفهم الاحتفالية الا باعتبار أنها محاولة جادة لخلخلة المفاهيم التقليدية السائدة في المسرح وخارج المسرح .. انها انقلاب في التصور الفكرى يحتاج الى سنوات لتأسيسه .

وفي الواقع عندما نطالب باقامة أى تجمع ويعتمد على المشاركة فنحن نخلخل العلاقات البائدة والسائدة .. وعندما نريد ان نشرك الجمهور داخل اطار قاعة مسرح فذلك محاولة لتحرير هذا الجمهور الذى تعود ان يدخل المسرح وان يلتزم بالصمت وان يبقى في اطار الظلام وان يفعل من غير ان يفعل ، فإذا استطعنا ان نحرر الجمهور من صمته وسليبيته ومن فلسفته القائمة على أن الصمت حكمه وعلى مجموعه من الشعارات ووجتها قرون التخلف والاعطاط نكون قد فعلنا شيئاً كبيراً .

■ لن أسألك عن ثمار الحرية ولكن هل استطعتم تحديد جمهوركم ؟

— بعد كل هذه السنوات مازال المسرح يبحث عن جمهوره فالأمر ليس بالسهول الآن خاصة في عصر الفيديو والألكترونات .. هناك الجمهور العريض وهو ذو ذوق مستلب ، ترفى على مجموعة من الاسكتشات ، وترتب عينه على السينما الأمريكية وانطبع في ذهنه انطباع سيء بأن المسرح يجب ان يكون كذلك .. هذا بالإضافة الى ان المغرب الذى عاش سنوات طويلة تحت الاستعمار الفرنسى مازال يعاني من تبعية فرنسية فما زالت فرنسا من خلال بعثاتها الثقافية وبرمجة عروضها المسرحية وجمعيات الصداقة معها تهيمن على الثقافة المغربية .. اذن هناك أكثر من جمهور .. جمهور المسرح الفرنسى وجمهور يتخذ الثقافة كديكور .. أما المسرح كفعل عضوى فله كذلك جمهوره وهم من الطلاب والحرفيين والمثقفين .. واعتقد ان هذا هو الجمهور الحقيقى أو الجمهور الصعب والذى نحاول الاحتفالية ان تتجه اليه من أجل اقامة حوار معه .

■ وكيف تنفّس الاحتفالية حريتها داخل المناخ المغربى ؟

— استطيع ان اقول ان الدولة في المغرب لاتتدخل في المسرح حتى الفرقة الوطنية الوحيدة عملت على حلها وبذلك ليست هناك فرق تابعة للدولة كما انه ليست هناك رقابة على المسرح ، وشخصياً لم ادفع نصاً من نصوصى يوماً الى لجنة للقراءة ، فالمبدع حر في أن يمارس فعله المسرحى مع شرط ان يكون مسؤولاً وهذا شيء طبيعى .. هناك في المغرب ١٤ حزب من أقصى اليمين الى أقصى اليسار وكل حزب يمارس نشاطه الحزبى والثقافى فهناك فرق تابعة لأحزاب معينة تمارس نشاطها الثقافى المختلف .. وكذلك هناك بالمغرب حركة كبيرة من مسرح المواه هى أكثر التجارب جدية وجراً ..

أنا شخصياً قدمت مسرحية [الحسين يموت مرتين] حيث جسدت الحسين على المسرح ولم يعترض على أحد .. وقدمت شخصية سيدنا يوسف في مسرحية [العين والخلخال] ولم يعترض على أحد .. هناك نوع من الانفتاح يطبق شعار دعه يعمل ..

■ « دعه يعمل » باعتبار أن ليست هناك خطورة في عمله فالمسرح لا يحدث ثورة ؟

— « دعه يعمل » هذا شعار نحمده في المسرح وفي الميادين وربما لأن الدولة تؤمن بالفعل بأن المسرح لا يمكن أن يحدث ثورة .. فالمسرح الحقيقى تصنعه الثورة وليس العكس .. ان العلاقة بين المسرح والمجتمع هى علاقة جدلية فهو يتغير بمناخه وطقسه ولكنه يغير أيضاً لكن في حدود معينة .. استطيع القول ان هناك نوعاً من اعطاء الثقافة بعدها الواقعى لأن هناك مجالات لابد ان تتحرك فيها .. ويبقى ان المسرح نتائجه نتائج بعيدة لأنه يغير الانسان كسلوك وأخلاق .

■ الاحتفالية كما تراها ليست ابتكار شيء جديد ولكنها تحديد للأصيل .. معنى ذلك ان الذاكرة هى قانونها ؟

— الذاكرة لاتشكل قانوناً ولكن تشكل ماهو طبيعى في الانسان .. فالانسان كائن يعيش الآن ، ولكنه ولد في الماضى ، ترفى في الماضى ، وبذلك فنحن نفرح بشكل معين ونحزن بشكل معين .. ولذلك

فالاحتفال يعكس حضارة كاملة ، التراث هو ذاكرتها الجماعية التي لا يمكن القفز عليها والا فقدنا الذاكرة وفقدنا ترابط الشخصية .

وأحب أن اشير الى ان الذاكرة ليست ذاكرة قمعية لأن الشيء القمعي خارج عن الذات ولكن ذاكرتنا منا لا نستطيع ان نعادها ولا ان ننفصل عنها .. ولهذا عندما اسمع من يقول (التعامل مع التراث) أرى انه تعبير خاطيء فالتعبير (مع) يفترض التعامل مع شيء خارجي في حين ان التراث هو نحن .. شخصياً كتبت مسرحيات عديدة يقوم جلها على التراث منها [عنترة في المرايا المكسرة] [قراقوش الكبير] [امرؤ القيس في باريس] [جحا في الرحي] .. وكلها مسرحيات تقوم على اساس من التراث ولكنها في جوهرها مسرحيات واقعية تستمد رؤيتها من الحاضر .. فالشخصية التاريخية مجرد قناع نفصله عن أصوله التاريخية لنعطيه علاقات جديدة تربطه بهذا الانسان ، وهذا المكان وهذا الزمان .

■ برغم ان الاحتفالية مشاركة الا ان احتفالي المسرح العربي يتشابكون عندما يتكلمون عن بعضهم .. فهناك من يصف احتفالياتك (باللفظ الاحتفالي) وانت اسميت احتفالية سعد الله ونوس بـ (المهرز الاحتفالي) وسميت الطيب الصديقي (فلكلورياً) .. بوضوح أكثر كيف ترى التجارب العربية الاحتفالية ؟

— أولاً لا أحد يعطيني الحق في ان أصدر كل هذه الأحكام لكن ما أعرفه هو أنني أحد الذين يشغلون في مشروع كبير وهو مشروع مسرح تأسيسى . والحقيقة اننى لم اصف احتفالية سعد الله ونوس بالمهرز الاحتفالي فأنا أحترم ابداعه وأحترم مواقفه ويمكن ان أقول انه مارس احتفالية حقيقية وانها تتجلى بشكل أكبر في [رأس المملوك جابر] وفي [حفلة سمر من أجل هـ حزيران] وإلى غير ذلك من الأعمال التي تنطلق من نحن والآن وهنا .

اما الطيب صديقي فهو رجل له ثقله ووزنه وهو مخرج كبير لاشك ، وعندما نقول مخرج فنحن نقول (تقنى) .. والتقنية هي معاملة شكلية على مستوى تحريك الممثلين والتحكم في الاضاءة .

■ لكن الاخراج رؤية فكرية أيضا ؟

— هذا ما نأخذه على الطيب الصديقي .. لأنه يحاول ترجيح كفة الشكل والتقنية على ماهو مضمون .. انه فنان يخاطب العين ، يبهرن بالملابس والاضاءة والحركة التعبيرية ولكن عندما تلمس كل أعماله نجد فيها مولير الى جانب بيكيت ويونسكو وصولاً الى أبى حيان التوحيدي .. فما الذى يوحد بين هذه الأسماء فكراً ؟ لذلك كنت ولا أزال أعتقد أن الطيب الصديقي أخذته التقنية أكثر مما استوعب النظرية أو استوعب الفكر أو القضايا الحية التي يحياها الانسان .

■ أتصور أن هذا الاتجاه الشكلى هو اتجاه مهيم في المغرب العربي .. أم أن هذا تعميم خاطيء ؟

— هذا صحيح الى حد كبير .. وهو ما جعلنى أقول ان الاحتفالية الآن مهددة بهذا الانحراف .. فأما ان تكون مساهلة للواقع وأما ان تكون مجرد صياغة لمظاهر الواقع .. ولذلك فأنا أحاول أن أربط ما بين الفكر والمجتمع خاصة وان كل التجارب العربية المسرحية التي قامت هي تجارب مفصولة عن الواقع مفصولة عن الفكر الذى يفرزه هذا الواقع ولذلك تتبع مجموعة من التعليقات المختلفة ، فعندما جاء سارتر بمسرحه الوجودى كتب د/ عبد الرحمن بلوى وسهيل ادريس مسرحاً وجودياً .. وعندما جاء كتاب اللامعقول وجدنا توفيق الحكيم يسارع بكتابة ياطالع الشجرة .. لقد أخذنا كل الظواهر المسرحية

كظواهر مفصولة عن شروطها الفكرية وشروطها الاجتماعية والسياسية .. ولذلك عندما يقول توفيق الحكيم لست عبثاً إلا من حيث الشكل فهذا كلام غير معقول .. اما أن يكون عبثاً أو لا يكون .. الشكل في الفنون هو المضمون .

■ اذن الانفصال بين الشكل والمضمون أزمة عربية وقع فيها المشرق والمغرب ؟

— هذا صحيح ولكن يبقى هناك فرق .. فالمشرق يبقى اقرب منا الى القضايا الساخنة وهذا ما جعل المسرح الشرق أكثر عنفاً وأكثر حدة وأكثر انغماساً في السياسي واليومي .

■ وأقل كفاءة من حيث التقنية المسرحية ؟

— لا أقول ، ولكن في بعض الأحيان ونحن في ثورة الغضب لا نتساءل كيف سنقول . فالأساس ان نفرغ الشحنة العاطفية لنقول مسرح غاضب ، يخاطب جمهوراً ليس في حاجة الى محسنات مسرحية بقدر ماهو في حاجة لأن يعيش جرحه النازف وان يطرح أسئلته الحرجة والمقلقة . وأحب أن أضيف شيئاً بالنسبة للمغرب العربي .. فإذا كان أكثر المسرحيين خاصة المخرجين تخرجوا من فرنسا وبذلك حاولوا ان يستوردوا أشكالاً أو أن يعيشوا فضاء المسرح الغربي المنشغل بهم التجريب المختبرى الشكلاني من غير ان يركز على المضمون .. فانه على مستوى آخر هناك مسرح الهواة وهو مايمكن أن نسفيه بالمسرح الغاضب أو المسرح الحار يطرح هموم وقضايا الانسان العربي .. ورغم ان المسرحيين المغاربة يعتونهم بالمسرح المتخلف من حيث الأدوات الجمالية الا أنه برأى المسرح الصادق الذي يترجم الحس الجماعي .. والاحتفالية من هذا المنطلق تعتبر نفسها حركة هواة لأننا نؤكد على أن المسرح لايمكن أن يكون الا عشقاً وهواة .

■ الاحتفالية اذن حركة سياسية ؟

— نحن نميز ما بين السياسة والسياسي .. فالسياسي أعم من السياسة ، ونحن نحمل هموماً سياسية ولكننا لا نحمل برنامجاً سياسياً ذلك لأننا لسنا حزباً ولا ينبغي أن نكون .. لكننا مجموعة من الكفاءات لها انتماءاتها السياسية المختلفة المتعاطفة مع المنظمات التقدمية التي لها ارتباط بالجماهير ولها اختياراتها الشعبية القائمة على اساس العدل والحرية والاشتراكية .

■ اجتهادات يوسف ادريس ، وتوفيق الحكيم نحو تأصيل مسرح عربي ، وتأسيس مسرح ذي خصوصية مصرية .. هل تتصور أنها تجارب منتهية .. لم تستطع أن تحافظ على استمرارها ؟

— اعتقد شخصياً ان مقدمه د . يوسف ادريس أو توفيق الحكيم هو عمل يدجل في اطار البحث الجارى الآن حول هذا المسرح / المشروع الذي نبحث عنه فلا أعتقد ان تجربتهما انتهت ولكن ذلك الضحيح الذي أثير في سنوات الستينات لا بد أنه انتهى .. وذلك كان منسجماً مع ما أثير في ذلك الوقت حول البحث عن شكل مسرحي .. ففي الستينات لم يقع الحديث عن إيجاد مسرح وعن نظرية مسرحية ولكن اقتصر الحديث عن إيجاد شكل وعن إيجاد قالب وهذا ما ترجمه توفيق الحكيم في [قالبنا المسرحي] وفي ذلك الوقت كان الطيب الصديقي في المغرب يحاول ان يستوحى شكل الحلقة وكان عز الدين المديني

في تونس يريد ان يستوحى المهادوى وكان د . يوسف ادريس يحاول ان يستوحى السامر وكان محمود دياب .. وفي العراق كان قاسم محمد .. لكن هذه التجارب جميعها كانت مهمة بقضية الشكل والشكل المسرحى فقط الا انه بعد ذلك تبين ان الشكل المسرحى وحده لا يصنع مسرحاً مصرياً أو عربياً فالأساس هو ما يصب في اطار هذا الشكل .. وما هي العلاقة التي تربط الشكل بالموضوع والمضمون وبالفكر العربى ككل .

■ أتصور أن السامر شكل ومضمون ؟

— أريد ان أشير الى ضرورة ان نبدأ بالمنطلقات النظرية والفكرية .. لماذا السامر ؟

لأنه شكل ؟ أى شكل أو حركة لا يمكن ان تكون مجانية فعندما نجد المسرح الكلاسيكى كمسرح ارستقراطى في مجتمع ارستقراطى فهذا ينسجم مع معطيات اجتماعية وثقافية اما أن تأخذ شكلاً كمحتوى وان نصب فيه مضموناً ماركسياً أو وجودياً أو عثياً فهذا خلط شديد جعلنا نحكم على تجارب توفيق الحكيم ود . يوسف ادريس بأنها تجارب محدودة .

■ والاحتفاليه الآن هل تجاوزت شكلية وأحادية التجارب العربية التي سعت نحو تأصيل مسرح عربى ؟

— في الواقع نحن نعتبر أنفسنا استمراراً لهذه التجارب .. حاولنا الاستفادة منها .. طارحين المسرح في اطار الثقافة العربية ككل ، مؤمنين بأن تاريخ المسرح العربى يوجد أمامه وليس خلفه ولذلك عندما نكتب لا بد ان نستحضر هذا الموروث ، على ان ننطلق من الآن بكل قضاياها وبكل ما يحمله من علاقات وقضايا مجتمعية وسياسية خطيرة .



حوار مع رائد المسرح الجزائري مصطفى كاتب : حين قال شي جيفارا : ها أنا أرى مسرحاً ثورياً ناصر عبد المنعم

الفنان الجزائري « مصطفى كاتب » رائد من رواد المسرح الجزائري قبل وبعد الاستقلال ، ارتبط اسمه بحبة التحرير الوطني حيث كان مسئولاً عن فرقها الفنية التي قامت بمهمة عرض مسرحياتها في الدول الشقيقة والصديقة لتعطي صورة حقيقية عن الجزائر العربية المناضلة ، ولتكذيب ادعاءات الاستعمار الفرنسي .. وبعد الاستقلال عمل مديراً عاماً للمسرح الوطني الجزائري الذي شارك في تأسيسه بعد تأميم المسارح .. وهو في نفس الوقت ممثل ومخرج قدم العديد من الأعمال الهامة للمسرح الجزائري والعربي ..
وفي بغداد حيث انعقد مهرجان المسرح العربي في فبراير الماضي كان لنا معه هذا الحوار :

■ ماذا عن بدايات المسرح في الجزائر ؟

— إنطلاقة المسرح في الجزائر سببها تعاقب زيارات الفرق الفنية المصرية ، ففي عام ١٩٢٢ حضرت فرقة « جورج أبيض » .. ولأقت إقبالا جماهيريا كبيرا رغم انعدام وسائل الدعاية .. وكانت هذه الزيارة سببا في حماس الجزائريين لتكوين فرق هاوية بدأت بتقديم أعمال مستوحاة من « ألف ليلة وليلة » باللغة الفصحى .. ولكنها تجارب لم يكتب لها النجاح لصعوبة اللغة الفصحى على جمهور تفتش فيه الأمية ، ثم في عام ١٩٢٧ قدمت مسرحية باللغة الدارجة لأول مرة وهنا استطاع العمل ان يجتذب جمهورا واسعا .. وبدأت الظاهرة المسرحية تجد لها مكانا في الحياة الجزائرية .. حتى أن فرقة « فاطمة رشدي » عندما حضرت كان في استقبالها محطة القطار جمهور غفير يفوق عدد الذين شاهدوا « جورج أبيض » ، وهذا يدل على ازدياد اهتمام المواطن الجزائري بالمسرح بمرور الوقت .

وحضرت ايضا عروض استعراضية وغنائية لـ بيا عز الدين وبديعة مصابني ونادرة .. وحظت كل هذه العروض بإقبال عظيم حيث كانت الجزائر معزولة عن الوطن العربي ويتوق شعبها لكل ماهو عربى ليرحب به بشكل منقطع النظير .. وقد التقى الاحساس بالمرشح الذى خلقته العروض المصرية هذه .. باحساس آخر ملح في الجزائر هو ضرورة التعبير الوطنى والمطالبة بالاستقلال .. وتأسست حركة مسرحية هاوية في المدارس التى كانت تتبناها جمعية « علماء المسلمين » التى لعبت دورا في الاصلاح الدينى وقادت النضال من أجل فصل الدين عن الدولة وتطهير الدين من الخرافات وتشجيع العلم وكان يرأسها الشيخ « عبد الحميد بن باديس » الذى كان على صلة بالشيخ « محمد عبده » في مصر .. وقد شجعت هذه الحركة المسرح في مواجهة أصحاب الزوايا (المشايخ) الذين كانوا يتعاونون مع الاستعمار ويصفون المسرح بأنه رخص من أعمال الشيطان ، وفي مواجهة هذا كلفت الجمعية كل مدرسة بتقديم عرض سنوى في نهاية العام الدراسى ، وشجعت على زيادة عدد الفرق الهاوية للمسرح .

■ وكيف اثر اندلاع الثورة على مسيرة المسرح في الجزائر ؟

— في مرحلة الكفاح الوطنى الذى قادته جبهة التحرير الوطنى قررت القيادة العامة تكوين فرقة فنية يكون مقرها تونس وتنطلق من هناك بجولات في الدول الصديقة وتقدم عروضها للجاليات الجزائرية ولأصدقاء الثورة الجزائرية . وقدمت الفرقة عروضها في الاتحاد السوفيتى والصين ويوغوسلافيا والقاهرة .. وغيرها ، ومن العروض التى تم تقديمها مجموعة من تأليف المناضل المرحوم « عبد الحليم روميث » : « نحو النور » وتمثل الكفاح في المدن ، و « الخالدون » وتمثل الكفاح في الجبال و « أبناء القصبه » و « دم الأحرار » .

■ وهل اقصر تقديم هذه العروض على الدول التى تساند الثورة الجزائرية ، أم أنها داخل الجزائر وفي دول لانساند قضيته ؟

— في الجزائر طبعاً كانت هناك عروض وطنية عديدة وكانت تُطارد من قبل الاستعمار ، لقد أسسنا المسرح الجزائرى الجديد الذى قدم أعمالاً مثل « ثمن الحرية » و « مشاهد استعمارية » وهى عبارة عن لوحات تمثل حياة الجزائرى وما يقاسيه المواطن في ظل الاستعمار . وبالإضافة الى عرضها بالجزائر قدمناها عام ١٩٥٣ في مهرجان الشبيبة الديمقراطية العالمية في بوخارست ، وقد شاركت الفرقة في كل مهرجانات الشبيبة الديمقراطية في وارسو عام ١٩٥٥ وموسكو عام ١٩٥٧ ، وقد وصل بنا الأمر الى حد تقديم هذا العرض في باريس وبالفعل تم حجز المسرح وامتلاء عن آخره بالمفرجين وقبل البدء بدقائق أخطروا المحافظ بقرار الغاء العرض ، مما اضطرني للصعود إلى خشبة المسرح لأخبر الجمهور ولتتحول كلمتي الى خطاب سياسى يدين الإدارة والشرطة الفرنسية ودوت المظاهرات المؤيدة للجزائر والمعادية لفرنسا .. وعندما طلبت من الجمهور ان يسترد ثمن تذكرته فوجئت بأن أحدا لم يسترد نقوده ...

وأثناء سنوات الكفاح طلبت القيادة ان نفكر في تنظيم المسرح الجزائرى بعد الاستقلال ، وكان مشروع تأسيس المسرح الوطنى الجزائرى الذى انضم اليه اعضاء المسارح المحترفة التى تم تأميمها . وعم تكوين هذه المؤسسة التى ساهم في بنائها فنانون كبار أمثال الفنانة كلثوم ونورية وعلى كويرت وحاج عمر وعدد كبير يبلغ الـ (٣٧) فنانا ، وقد عملت مديرا للمسرح ومحضرا للبرامج والخطط السنوية وقدمنا في ظرف عشر سنوات (٤٨) مسرحية شاركنا ببعضها في مهرجان « المانستير » و

« الحمامات » بتونس ومهرجانات دمشق وفلورنس بإيطاليا .. ومن أبرز العروض التي قدمناها بعد الاستقلال مسرحية « ١٣٢ سنة تاريخ » وهي مدة الاستعمار .. وقد شاهد « تشي جيفارا » هذا العرض سنة ١٩٦٣ وجاء تعليقه : « قيل لي أنه ليس هناك مسرح في الجزائر ، وأنا أنا شاهد مسرحاً ثورياً بعيني » .

■ كيف تصديم لقضية « التعريب » في الجزائر ؟

— سبق القرار الرسمي للتعريب محاولات كثيرة ، فمثلا عندما أسسنا مدرسة للتمثيل تتبع المسرح الوطني قمت بتعريب المدرسة وعاونني في هذا الفنان كرم مطاوع الذي كانت له مساهمة إيجابية في تعريب التعليم وكذلك الفنان سعد أردش وألفريد فرج فقد ساهما في التنشيط الثقافي في الأوساط الجامعية ، والتعريب معركة هامة خاضتها الجزائر وتضافرت فيها الجهود والمحاولات .

■ وما هي الملامح الحالية للمسرح الجزائري ؟

— لا استقرار في الفن ، والمسرح دائما يعيش حالة تجريب ولا بد له أن يعيش الواقع الحالي ويعبر عن الجماهير المتجددة .. كنا في البداية نعيش مرحلة ترجمة واقتباس النصوص العالية وكان الانتاج العرفي قليلا ، وكان هذا التفاعل في الأدب العالمي وفقا لما يخدم قضيتنا ، قدمنا أعمال سوفوكليس وبريخت ... وتنوعت أساليب المخرجين وأفكارهم ف « علال لهب » مخرج له طابع أكاديمي و « كاكى عبد الرحمن » تجريبي ومجدد بشكل جذري وأنا كان همي الأساسي هو تفسير النص بأمانة وتقديم رسالة الكاتب بشكل جاد .

والآن بدأت مرحلة تشجيع المسرح الذي يتعامل مع النصوص القصصية وكان آخر ما قدم في هذا الصدد مسرحية « الشهداء يعودون هذا الأسبوع » للروائي الطاهر وطار وقد نالت المسرحية الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج عام ١٩٨٧ وهي من إخراج الزباني شريف عباد .

رد أنور كامل على الدكتور رفعت السعيد

خلال « التعقيب » على حوار مجلة « أدب ونقد » مع أنور كامل (العدد ٣٦ / ١٩٨٨) ، كشف الدكتور رفعت السعيد في المجلة المذكورة (العدد ٣٧ / ١٩٨٨) عن الشبح الذى يؤرقه : شبح التروتسكية ، خاصة فى الوقت الذى تتعالى فيه الأصوات فى الاتحاد السوفيتى منادية بـ « رد الاعتبار » إلى قائد انتفاضة أكتوبر ومؤسس الجيش الأحمر والألمية الشيوعية : ليون تروتسكى (١٨٧٩ — ١٩٤٠) ، شهيد الثورة البروليتارية العالمية ، وضحية التشويه الستالينى للثورة^(١) .

لقد شن الدكتور رفعت السعيد المؤرخ المخلص لهنرى كورييل (١٩١٤ — ١٩٧٨) — مؤسس « الحركة المصرية للتححر الوطنى » (١٩٤٣) ، وأحد مؤسسى « الحركة الديمقراطية للتححر الوطنى » (١٩٤٧) ، وقائد « مجموعة روما » المهجرية ، وأبرز الستالينيين المصريين — هجوما ضاريا على الثوريين المعادين للستالينية ، الذين عرفتهم حركة اليسار المصرى بين عامى ١٩٣٥ و ١٩٥٢ ، مركزا بشكل خاص على جورج حنين (١٩١٤ — ١٩٧٣)^(٢) وأنور كامل .

وقد اتهمهم بعدد من الاتهامات الباطلة :

- (١) أنهم حصروا نشاطهم داخل الأطر المحدودة للإبداع الفنى ؟
- (٢) أنهم حصروا كتاباتهم داخل أطر اللغة الفرنسية ؟
- (٣) أنهم كانوا مشمولين بالاستبعاد القانونى من القمم ؟
- (٤) أنهم تخلوا عن مثلهم الثمرية وتحولوا إلى « معاداة الشيوعية » .

وفى السطور التالية رد على هذه الاتهامات :

١ — هجمة حصر النشاط داخل الأطر المحدودة للإبداع الفنى

كان بين الثوريين المصريين المعادين للستالينية عدد من الفنانين التشكيليين والشعراء والأدباء ، من بينهم يونان (١٩١٣ — ١٩٦٦)^(٣) وكامل التلمسانى (١٩١٥ — ١٩٧٢)^(٤) وجورج حنين

وفؤاد كامل (١٩١٩ — ١٩٧٣)^(٦٥) . وحتى هؤلاء والذين لم يكونوا يمثلون كل الكوكبة الثورية المعادية للستالينية ، لم يحدوا نشاطهم داخل الأطر المحدودة للابداع الفنى ، فقد كتبوا جميعا فى المسائل السياسية — الاجتماعية التاريخية والملحة ، سواء أكان ذلك فى كراسات أم فى مقالات حفلت بها مجلنا « التطور » و « المجلة الجديدة » ، كما شاركوا فى النضال السياسى فى مصر من خلال العديد من الهياكل التجمعية ، وآزرُوا بشكل خاص جماعة « الحزب والحرية » التى أسسها أنور كامل — زميلهم — الذى أصدر خلال الأربعينيات بتأييد منهم العديد من الكراسات الداعية الى تحرر الطبقة العامة ، وإلى إلغاء المجتمع الطبقي ، وإلى مناهضة الصهيونية ، وإلى ربط الكفاح المعادى للاستعمار البريطانى بالكفاح من أجل التحرر الانسانى الشامل ، وإلى استقلال الحركة العمالية عن البيروقراطية الستالينية .

٢ — تهمة حصر الكتابات داخل أطر اللغة الفرنسية

إذا كان صحيحاً أن جورج حنين ولطف الله سليمان قد كتبوا جانباً من أعمالهما باللغة الفرنسية ، وإذا كان صحيحاً أن العدد الأول من نشرة « الفن والحرية » قد صدر باللغة الفرنسية ، فإن هذا لا يعنى أن الثوريين المعادين للستالينية قد حصروا كتاباتهم داخل الأطر الفرنسية .

فهم على سبيل المثال أصدرُوا مجلة « التطور » (١٩٤٠)^(٦٦) — لسان حال جماعة « الحزب والحرية » — وتولوا إصدار مجلة « المجلة الجديدة » بين عامى ١٩٤٣ و ١٩٤٤^(٦٧) ، وأغروا عن وجهات نظرهم باللغة العربية على صفحات هاتين المجلتين . كما أصدر أنور كامل كل كراسات بالغة العربية وهى :

١ — الكتاب المنبؤ (١٩٣٦)^(٦٨)

٢ — مشاكل العمال فى مصر (١٩٤١)^(٦٩) .

٣ — الصهيونية (١٩٤٤)

٤ — لا طبقات (١٩٤٥)^(٧٠) .

٥ — أفيون الشعوب (١٩٤٨)

كذلك أصدر أنور كامل ولطف الله سليمان كتابهما « أخرجوا من السودان » باللغة العربية فى عام ١٩٤٧^(٧١) .

٣ — تهمة الشمول بالاستبعاد القانونى من القمع

يبدو أن الدكتور رفعت السعيد قد نسى وهو يشير إلى المادة ٩٧ أو ٩٧ ب من قانون العقوبات التى تجرم الدعوة إلى الشيوعية وفق تعاليم ستالين أن هذه المادة لا تعنى أن الثوريين الداعين إلى الشيوعية وفق تعاليم ماركس أو تروتسكى أو روزا لوكسمبورج كانوا مستثنين من القمع القانونى .

إن ترسانة القوانين القمعية لا يمكن اختزالها — كما يفعل الدكتور رفعت السعيد — إلى المادة المذكورة ، خاصة فى بلد عاش الجانب الأكبر من تاريخه المعاصر فى ظل الأحكام العرفية^(٧٢) . وقد حوكم مناضلو الحزب الشيوعى المصرى فى عام ١٩٢٤ قبل ابتداء هذه المادة ، وذلك استناداً إلى المادة ١٥١ من قانون العقوبات .

ويتجاهل الدكتور رفعت السعيد الواقع التاريخي الذي يتمثل في مصادرة أغلب كرامات أنور كامل ، واجبار مجلة « التطور » على الاحتجاب ، واغلاق « المجلة الجديدة » بقرار من الحاكم العسكري العام ، واعتقال أنور كامل^(١٣) ورمسيس يونان ولفظ الله سليمان^(١٤) وإدوار الخراط^(١٥) وآخرين كثيرين أكثر من مرة طوال الأربعينيات وأوائل الخمسينيات رغم أنف المادة المذكورة التي يزعم الدكتور رفعت السعيد أنها كانت تستهين من القمع .

لقد عرف الثوريون المعادون للستالينية في الأربعينيات والثوريون التروتسكيون في السبعينيات والباينينيات^(١٦) طريقهم إلى سجون الطبقة السائدة التي كانت تنظر إليهم على الدوام بوصفهم معاول هدم لأركان الهيكل الاجتماعي السائد^(١٧) ، وذلك في حين أن العناصر الستالينية عرفت التمتع بحرية غير محدودة ، خاصة خلال الفترة الممتدة من عام ١٩٤١ إلى عام ١٩٤٥^(١٨) ، وبهامش واسع للتحرك العلني اعتباراً من عام ١٩٧٥ .

ويتحدث الدكتور رفعت السعيد عن الستالينيين الذين بقوا ، والثوريين المعادين للستالينية الذين اندثروا (رغم أنف المادة القانونية المذكورة) ، فكيف كان بقاء الستالينيين بين عامي ١٩٥٢ و ١٩٧٠ واندثار الثوريين المعادين للستالينية بين عامي ١٩٥٢ و ١٩٧٠ ؟

لقد أدت سياسة الستالينية تجاه النزاع العربي - الصهيوني إلى تهميش القوى المنتسبة إلى الماركسية في العالم العربي بوجه عام . وبينما تلاشت تجمعات الثوريين المعادين للستالينية الذين لم يكونوا قد توصلوا بعد إلى الانصهار في تيار واحد متميز^(١٩) ، فإن الستالينية المصرية بقيت ، خلال الجزء الأكبر من الفترة المذكورة ، بوصفها مجرد تابع للناصرية ثم حلت تجمعاتها واندراج قادتها في اطر المؤسسات الناصرية السياسية والإعلامية والسرية^(٢٠) .

٤ - تهمة التخل عن المثل القومية والتحول إلى معاداة الشيوعية

يزعم الدكتور رفعت السعيد أن الدليل على ذلك هو كراس « أفيون الشعوب » الذي أصدره أنور كامل في أواخر ١٩٤٨ - لكن هذا الكراس ليس معادياً للشيوعية بل هو معاد للستالينية^(٢١) . وبغرم التحفظات التي صدرت عن كثيرين فيما يتعلق بمفهوم أنور كامل عن البيروقراطية الستالينية وجوهر سياستها الخارجية فمن الواضح أن أنور كامل ينتقد الستالينية من زاوية الدفاع عن مصالح الطبقة العاملة والحركات الثورية التحررية المعادية للأمبريالية وللصهيونية .

ولا يمكن لأحد أن يسمى نقدا كهذا للستالينية معاداة للشيوعية ، إلا إذا كانت الشيوعية تعني عنده تكريس انعدام العدالة الاجتماعية ، وتسريع الطبقة العاملة سياسياً ، واستئثار دكتاتور بالحكم والسيادة ، وتزوير التاريخ الثوري لحساب البيروقراطية ، وخيانة الشعب الفلسطيني بيمينه للصهيونية^(٢٢) .

والمدهش أن الدكتور رفعت السعيد يتهم أنور كامل بمعاداة الشيوعية ، حتى بعد أن كرر الأخير.
التزامه الثوري الأصلي تجاه شعار « الثورة العالمية » حين أجاب عن السؤال الخاص بقرار تقسيم فلسطين
في الحوار الذي أجرته معه مجلة « أدب ونقد » !

الحواشي :

(١) انظر صحيفة أنباء موسكو السوفيتية (العدد ١٢ / ٢٠ مارس ١٩٨٨ / ص ٦) . أما خارج الاتحاد السوفيتي
فإن آخر الأنباء تشير إلى أن المفكر البرزسمر أمين قد وقع على البيان العالمي الداعي إلى رد الاعتبار إلى تروتسكي وإلى جميع
المناضلين الذين تعرضوا للقمع الستاليني .

(٢) قال الروائي الفرنسي الكبير أندريه مالرو في أواخر عام ١٩٣٩ عن جورج حنين إنه « النموذج الأكثر ذكاء
للمثقف الثوري المعاصر في مصر ، بينما وصل الأمر بالدكتور رفعت السعيد إلى حد تصويره في صورة النافق الضيق الأفق ،
الذي يقطع التيار الكهربائي لافساد اجتماعات الآخرين .

وفي تعقيب الدكتور رفعت السعيد على حوار مجلة « أدب ونقد » مع أنور كامل يعلن الأول أن جورج حنين كتب
« مقالا » بعنوان « قاموس للاستخدام البورجوازي » وأن هذا القاموس « أثار استياء ودهشة الكثيرين » حيث وصفته
صحيفة « البورص اجيبيسان » بأنه « كلام شاب مسكين » . والصحيح أولا أن جورج حنين لم يكتب « مقالا » بل
كتب عدداً من المواد في قاموس حرره عديدون . والصحيح ثانياً أن عنوان القاموس لم يكن « قاموس للاستخدام
البورجوازي » بل كان « قاموس لاستخدام العالم البورجوازي » . والصحيح ثالثاً أن القاموس لم ير — حسب
المعلوم — غير استياء قارئة نشرت تعليقا عليه في « البورص اجيبيسان » ووصفته بأنه « كلام شبان مساكين » دون أن
تحدد أن ماقصده بشكل محدد هو كلام جورج حنين وحده .

ومع ذلك فماذا في هذا القاموس ؟ غنوا مثلاً : « فوضى » انتصار الروح على اليقين » . ألا يصف العالم البورجوازي
« انتصار الروح على اليقين » بأنه « فوضى » جذرية بالقمع ؟ وغلوا مثلاً آخر : « شرعية = لجأ الشعوب » . ألم نقل
مع القائلين إن مجلس الشيوخ هو « فرملة الدولة » ؟ من الواضح أن الذي يمكن أن يستاء من قاموس كهذا إنما هو العالم
البورجوازي وليس العالم البروليتاري بأي حال .

(٣) رمسيس يونان هو صاحب كرامس « غاية الرسم المعصر » . (١٩٣٨) . ورئيس تحرير مجلة « المجلة
الجديدة » . دخل السجن في العهد الملكي وعارض قيام دولة إسرائيل .

(٤) كامل التلمساني مخرج فيلم « السوق السوداء » ومريد بارز من مريدي بابلو بيكاسو في مجال الرسم . شهر
بالقاشية في لوحه « عدم التدخل » (١٩٣٨) .

(٥) فؤاد كامل هو شقيق أنور كامل . رسم عدداً من أغلفة كراسات أنخيه . شارك في تأسيس جماعة « الفن
والحرية » وفي مجلتي « التطور » و « المجلة الجديدة » — كذلك شارك في جميع معارض « الفن والحرية » .

(٦) صدر من مجلة « التطور » سبعة أعداد ثم أجبرت على الانحجاب إثر تدخلات من الرقابة والسراى الملكى والسفارة البريطانية .

(٧) دافعت « المجلة الجديدة » عن الاتحاد السوفيتى ضد العدوان المهنرى دون أن تؤيد البيروقراطية الستالينية .

(٨) صدر قرار من مجلس الوزراء بمنع « الكتاب المنيوز » من التداول بعد أقل من أسبوعين من صدوره . وكان موضع تحقيق بوليسى .

(٩) صدر قرار بمنع تداول كتاب « مشاكل العمال فى مصر » من الحاكم العسكرى العام .

(١٠) حبس أنور كامل بسبب كتاب « لاطبقات » لمدة شهرين تحت التحقيق .

(١١) حققت النهاية مع أنور كامل ولطف الله سليمان بسبب كتاب « أخرجوا من السودان » .

(١٢) من حيث لا يدرى تورط الدكتور رفعت السعيد فى تبييض وجه الدكتاتوريات القمعية التى حكمت البلاد .

(١٣) بلغ مجموع فترات اعتقال أنور كامل ثلاث سنوات خلال خمس سنوات .

(١٤) كان لطف الله سليمان آخر مناضل يخرج من السجن فى قضيته ١١ يوليو ١٩٤٦ الشهيرة .

(١٥) اعتقل ادوار الحرافط من عام ١٩٤٨ إلى عام ١٩٥٠ بتهمة تأسيس حلقة تروتسكية فى الاسكندرية (انظر مجلة « الشاهد » ، عدد ابريل ١٩٨٨ ، ص ٨٦) .

(١٦) عرفت السبعينيات والثمانينيات ثلاث قضايا « تروتسكية » هى القضايا ٥٩٠ لسنة ١٩٧٥ و ٥٢٤ لسنة ١٩٨٠ و ٧٠ لسنة ١٩٨٥^(١) ، وقد بلغ عدد من حبسوا فى هذه القضايا نحو ثمانين شخصا ، هذا بالإضافة إلى قضايا شيوعية أخرى ، شملت عناصر ظهرت أسماءها فى القضايا « التروتسكية » المذكورة .

(١٧) انظر الصحف الرسمية الصادرة فى القاهرة فى يوليو - أغسطس ١٩٧٥ و يناير - فبراير ١٩٨٥ وخطب السادات التى ندد فيها بتروتسكى والتروتسكية خاصة إثر انتفاضة ١٨ و ١٩ يناير ١٩٧٧ .

(١٨) لم يعجل الستالينيون من الاعتراف بتواطؤ المستعمرين الانجليز مع نشاطاتهم .

(١٩) رغم تلاشى هذه التجمعات الصغيرة فإن مناضليها لم يتركوا البخور لعبد الناصر مثلما فعل الستالينيون .

(٢٠) الاتحاد الاشتراكى ، أخبار اليوم ، روزا اليوسف ، تنظيم طليعة الاشتراكيين السرى ، الشهر بكتابة التقارير عن اليساريين المعارضين للحكم اليونانى .

(٢١) يدعو السوفيت الآن إلى التمييز الحاد بين مفهوم الشيوعية ومفهوم الستالينية . وقد اعتبر العامل الشاب فاليري بيسجين هذين المفهومين مفهومين متعارضين ودعا إلى القضاء على الخلط الكل أو الجزئ بينهما (انظر صحيفة « أبناء موسكو » السوفيتية ، العدد ٦/١٠ مارس ١٩٨٨ / ص ١٣) .

(٢٢) المقالات التي تملأ الصحف السوفيتية الآن حول هذه الجرائم تجعل من كراس « أفون الشعوب » قطرة في محيط أو نقطة من طوفان .

(أ) كان من أسباب القضية ٧٠ لسنة ١٩٨٥ « نشاط المعتقلين ضد وجود اسرائيل في معرض القاهرة الدولي للكتاب » . وقد تقول المؤتمر الصحفى الذى نظمته نقابة المحامين يوم الثلاثاء ٢٢ يناير ١٩٨٥ — غداة اعتقال المتهمين في القضية المذكورة — إلى مؤتمر سياسى جماهيرى حاشد ضد التطبيع وضد الوجود الصهيونى وتضامنا مع المعتقلين . وردا على سؤال أحد الصحفيين حول الوضع القانونى للمعتقلين ، أجاب أحمد نبيل الهلالى عضو مجلس النقابة : « إن وضع هذه المجموعة دخل التاريخ . فلكى تشارك اسرائيل في المعرض ، اضطرت الحكومة أن تحرك زوار الفجر لكى « تؤمن » مباحث أمن الدولة « أمن » الجناح الاسرائيلى في المعرض » (انظر : « المواجهة » ، الكتاب الرابع ، ابريل ١٩٨٥ ، ص ٥٦) . وقد امتد التضامن مع المعتقلين إلى خارج مصر ووزعت بيانات التضامن معهم في جميع القارات .

رد على الرد

د. رفعت السيد

لعل لا أجامل إذ أقرر احترامى للأستاذ أنور كامل كواحد من المفكرين الذين لمعوا فترة ما في سماء الثقافة المصرية .

ولعل الأستاذ أنور كامل لا ينكر أننى كنت أول من اهتم بدوره وسجلته كتابة وكانت محاورق المنشورة الأولى مع أنور كامل في ١٤/١/١٩٦٩ .

ولعله وغيره من التروتسكيين لا ينفون — فالواقع أسطع من أن ينفى — أننى كنت أول من نقب في تاريخهم بحثا عن الحقيقة ، ونشرت كل ما اعتقدت انه جزء مكنون للحقيقة التاريخية ، واننى واصلت ذلك البحث بالاضافة والتصحيح جهد طاقتى وهو الأمر الذى لم يفعله أى منهم ، ولا أى من هؤلاء الذين يججمون عن صناعة الطعام حتى اذا ما امتد السماط أنوا ليلتهموا ثم يشتموا ويعبروا عن استهزاءهم بيضا التاريخ كله تحت أيديهم ، ولم يتجاسر احد منهم — في الزمن الصعب — عندما كانت الكلمات تفلت بصعوبة لم يتجاسر أن يتفوه بكلمة عن تاريخه وتاريخ زملائه .. وأنا — وعفوا إذ أقولها — فعلت ذلك وحدى . وحتى الآن وعندما أصبح القول سهلا — من الناحية القانونية — لكنه — يحتاج لجهد .. فإنهم يجدون ان الاكتفاء بالنقد اسهل من الفعل حتى بالنسبة لتاريخهم .

.. ولعل مايفض السادة التروتسكيين منى .. قولهم اننى لم أقل عن تاريخهم مايكفى بيضا

أعتقد — بالمقارنة مع الآخرين فعلا ونضالا وحجما وتأثيراً — اننى اعطيت تاريخهم من المساحة والاهتمام فوق ما يستحق ، وبالرغم أننى أفتح صفحات كتيبي لكل اضافة صحيحة او تصويب صائب الا أننى أؤكد وبصرامة اننى لست ممن يخضعون لأى ابتزاز ، ولست ممن يرضون البعض بإضافة ماهو غير صحيح ، وأؤكد واكررها أننى اعطيت الحركة التروتسكية — على ضالة دورها فى تاريخ مصر — بأكثر مما تستحق وأنها نجحتم وفعلها الحقيقى كانت تستحق أقل مما كتبت عنها فعلا .. ومع ذلك فإننى لا أحتكر الكتابة فى التاريخ ، وتاريخكم أمامكم وأنتم الأجدر بمعرفته فلم لا تكتبون ؟ أعتقد أن هذا سؤال يمس جوهر الأمر .. والاجابة عليه تحسم كل خلاف ، تفضلوا فاكتبوا تاريخكم فماذا يمنحكم ، ان وجدتم شيئا مشرفا أن تقولوه .. وتدونوه .

أما عن ملاحظات الأستاذ أنور كامل فى عليها ملاحظات :

● إشارتى الى شعار « الفن معمل بارود » كدليل على تقدير متميز ومنزل عن الصراع الطبقي امر طبيعى لكننى لم أنس كل ماقلت عن كتاب « مشاكل العمال فى مصر » وبالنسبة لعلك نسيت عبارة هامة وردت على غلاف الكتاب بأنه « بحث اقتصادى مقدم الى وزارة الشؤون الاجتماعية » [والكتاب لدى ان شئت نسخة منه] .. بما يعطى الأمر كله موقفا اصلاحيا واضحا لعله يتسق مع مجمل مواقفكم المنكره لجدوى الصراع الطبقي ، والتي يمكن تلخيصها فى عبارة لكم تقول « والرغبات — اذا توالى عليها الكبت — اما ان تنفس عن نفسها بالهستيريا [لاحظ كلمة هستيريا] واما ان تدفع صاحبها الى احداث التغيير المعقول ، والهستيريا [لاحظ الكلمة مرة أخرى] قد تصيب الفرد فينطح الصخر برأسه ، وقد تصيب الجماعات فتقلب عربات التوام ، وتحطم فوائيس الحكومة ، وقد تحبث الهستيريا ، واختارت الدعوة الى احداث التغيير المعقول » [أنور كامل — أفرون الشعب — مطبعة الرسالة — ديسمبر ١٩٤٨ — ص ١٤] .

أليست هذه نزعة اصلاحية واضحة ، تصم العمل الثورى الفردى والشعبى بأنه مجرد هستيريا ..

● أما عن استخدام اللغة الفرنسية فى الكتابة .. فذلك امر لا بد ان يلفت نظر الباحث ، وقد اشرنا اليه بالنسبة لجورج حنين ولغيره من غير التروتسكيين ، فهو ظاهرة تعبر ايضا عن عزلة عن الشعب بل وترفع عنه .

ولكن الأمر لم يكن مجرد عدد واحد من مجلة « الفن والحرية » فالعدد الثانى والأخير أيضا كان نصفه بالفرنسية والنصف الآخر إحتلت معظمه قصيدة منشوره لأنور كامل بعنوان « الى روح الفنان العظيم محمد مندور » لعلها أكثر تعقيدا — رغم لغتها العربية — بل واستعصاء على الفهم بأكثر من المقالات المكتوبة باللغات الأجنبية لمن لا يعرفون منها حرفاً .. اما المنشور الوحيد « يحيا الفن المنحط » فقد صدر ايضا بالفرنسية .. وبالنسبة لدى نسختان اصليتان من عدد الفن والحرية ان شئت الاطلاع عليهما وكذلك نسخة اصلية من المنشور [.

● أما عن موضوع المادة ٩٧ أ — و ٩٧ ب فأننى لم ازمع أن إضطهاداً ما لم يقع على التروتسكيين بل لعلى اشرت الى القبض عليهم أكثر من مرة فى دراساتي لكن هل يتذكر الأستاذ أنور كامل حكما بالسجن واحداً صدر على تروتسكى لأنه أقام تنظيم تروتسكى .

أليس هناك فارق بين أن يقبض عليك شهراً أو شهرين وبين أن يحكم عليك بالسجن خمس سنوات أو ثمانية أو أكثر ..

ويتباهى الأستاذ أنور كامل بأن مجموع ماقضاه في المعتقلات ثلاث سنوات ، فهل سأل نفسه عن الممر في انه ومنذ ديسمبر عام ١٩٤٨ [عام صدور كتابه افبون الشعب] لم يمسه أذى بل نال وظيفة مستقرة ومرموقة .. وهل قارن بين الثلاث سنوات وبين العشرات من السنوات .. وهل سأل نفسه اذ يعترف بأن جمل الحركة التروتسكية قد توقفت عن النشاط وعن النبض طوال الخمسينيات والستينيات وقسم من السبعينيات .. هل سأل نفسه عن السبب ؟ وعن السر ؟ .

• ثم نأتى الى موقع تروتسكى والتروتسكية ، فالأستاذ أنور يسمى تروتسكى بأنه قائد انتفضاضة أكتوبر ، ومؤسس الجيش الأحمر والأمية الشيوعية .

فهل هذا صحيح ؟ هل قرأ الأستاذ أنور تاريخ ثورة أكتوبر جيداً ، وهل عرف مدى رفض تروتسكى لفكرة الثورة في بلد واحد هو روسيا مالم تنهض كل البروليتاريا العالمية في ثورة عالمية شاملة ؟ .

ويزعم الأستاذ أنور أن المعركة كانت بين ستالين وتروتسكى وهو هنا يتركب خطأ فادحاً فأصل المعركة كانت بين لينين وتروتسكى ..

وفي عام ١٩١١ كتب لينين مقالا بعنوان « صيغة الحياء عند يهوذا الصغير تروتسكى » [المجلد ٢٠ ص ٩٦] وفي نفس العام كتب لينين مقالا آخر بعنوان « بصدد دبلوماسية تروتسكى » قال فيه « يستحيل الجدل مع تروتسكى لأنه ليست عنده أية آراء » [المجلد ٢١ — ص ٢٩] . وقد ظل تروتسكى منشغيا ولم يقبل في صفوف الحزب البلشفي الا عام ١٩١٧ أى عام الثورة ..

وبعد الثورة كان لينين هو أول من هاجم انحرافات تروتسكى وكتب « مرة أخرى عن النقابات وعن أخطاء الرفيقي تروتسكى وبوخارين » وقد اتهم لينين تروتسكى في هذه الدراسة بالتكتيلية والعداء للحزب [المجلد ٤٢ — ص ٢٦٤ — كتب في يناير ١٩٢١] .

بل ان هناك مجلدا ضخما من ٨٥٦ صفحة صدر في موسكو بعنوان « لينين — ضد الانتهازية الليينية واليسارية وضد التروتسكية » [دار التقدم — موسكو] وقد ضم مجموع مقالات وكتابات لينين في هذا الصدد .

التروتسكية اذن لم تكن نزعة معادية للستالينية ، بل هى في الجوهر معادية للينينية ايضا .

وهنا تسقط كل أوهام أنور كامل عن القول بأن « البريسترويكا » هى رد اعتبار للتروتسكية ، فما كان للبريسترويكا ان تتكرر لمقولات وكتابات لينين ضد تروتسكى والتروتسكية ..

لكن الغريب هو أن يأتي أنور كامل الآن ليعلم تروتسكيته في حين انه قد اكد في حوار مسجل ومنشور .. « ان فكرأ كهذا (يقصد الفكر التروتسكى) لم يكن من الممكن أن يظهر ويتبلور الا من خلال تنظيم سياسى وجورج حين لم يكون تنظيميا سياسيا » .

ثم يتحدث عن نفسه قائلا « كنا يساريين ، لكن لم نتح لنا فرصة دراسة أفكار ستالين وأفكار

تروتسكى والمفاضلة بينهما» [محضر نقاش أجرى مع أنور كامل في ١٤/٩/١٩٦٩] . وقد نشر هذا المحضر في عام ١٩٧٢ ولم يفضل أنور كامل بنفى ما جاء فيه .

● أما عن اتهام جورج حنين بأنه كان يفرض وصايته المالية عليهم فلست صاحبه بل هو نفسه صاحبه يقول أنور كامل رداً على سؤال « لماذا توقفت مجلة التطور » « كان جورج حنين هو الضامن المالى للمجلة وعندما انفصلت عن جماعة « الفن والحرية » سحب الضمان فسحب ترخيص المجلة وتوقفت عن الصدور » [محضر النقاش السابق الاشارة اليه] .

● أخيراً نأتى الى كتاب « أفيون الشعب » .. ولبدأً بالتوقيت .. كانت مصر تعاني من وطأة ارهاب دموى ، وحملة عداء للشيوعية لم يسبق لها مثيل ، وجحيم السجون والمعتقلات يطحن من اسماءهم أنور كامل بالستالينيين وبدلاً من أن يواجه أنور كامل الارهاب في مصر ، والاعتقالات في مصر ، والتعذيب في مصر .. اصدر كتابه ليهاجم الاتحاد السوفيتى ، وليؤكد ان هناك استعماراً أمريكياً و « استعماراً روسيا » [ص ٥٩] .

ولكن لكي يعرف القارىء حقيقة الهدف من الكتاب الذى صدر في هذا الوقت الصعب عليه ان يقرأ ويتمعن في الأسطر الأولى من الكتاب « قضيت ما أنصرم من حياقي العامة في محاربة الأفيون ، وأعنى بما أنصرم من حياقي العامة الفترة التى إنقضت بين ظهور أول كتاب في سنة ١٩٣٦ ومساور هذا الكتاب في سنة ١٩٤٨ ولكننى — بعد هذه السنوات الطوال — .. أدركت وبالسخرية المريرة فيما ادركت انى انا الذى تحملت ماتحملت في محاربة الأفيون كنت صريع الأفيون .. وسوف أحارب الأفيون الذى اكتشفت اننى كنت صريع » [ص ١ ، ٢] .

.. هل للكلمات معنى آخر ، المعنى واضح ، تماماً ، وقد صدر هذا الكتاب ليحمي صاحبه من الاعتقال ويمنحه مرفأً سهلاً ومريحاً استمر لفترة طويلة ، حتى في زمن عبد الناصر الذى يصب الآن جام غضبه عليه .. بينما كنا نحن في السجن وهو ينعم في عهد عبد الناصر بلذة الصمت المريح .



الحياة الثقافية

الآكلون لحومهم

صلاح عيسى

قالت لى أدبية عربية صديقة ، كانت فى زيارة أخيرة للقاهرة ، التقت خلالها بعدد كبير من الأدباء والكتاب ، أنها شعرت بفجعة مرة ، لأنها لم تلتق بأديب مصرى يمدح أديباً آخر ، أو يعجب بما يكتب ، أو يحترم له تاريخاً أو موقفاً ، وأنها دهشت لأن الحرب التى يشنها الأدباء والكتاب اليساريون والتقدميون والوطنيون كل على الآخر ، وضد المناور الثقافية التى تعمر عنهم — ومنها هذه المجلة والصفحة الثقافية فى الجريدة التى تصدر عنها — أكثر ضراوة من حروبهم ضد النجيين بأشخاصه ومؤسساته ، وابداعه .. ثم سألت : ماذا حدث ؟

وتطلب الشجاعة أن نعرف أن الظاهرة حقيقية ، فنلك هى الخطوة الأولى لكى نتجاوز الحالة السيكلوجية المرضية ، التى تدفع الجميع لتلويث الجميع . وهى حالة موضوعية لها أسباب ذاتية ، تخص فريقاً من الأدباء والكتاب وأسباب موضوعية تتعلق بالتطورات التى حدثت وتحدثت فى الأمة والوطن ، وتأثيراتها الجانبية على جماعة المثقفين . فمن النوع الأول هناك المبالغة فى عبادة الذات ، وهناك الجبن الذى يقنع بشجاعة الحرب ضد الأصدقاء لمعجزه عن توضيحات الحرب ضد الأعداء . وهناك المنافسات حول الصعود ، أو الرزق ، فضلاً عن الثارات والأحقاد الصغيرة ، والإحـن الشخصية ، وغيرها من سناج النفوس .. وقبل هذا وذاك هناك نشاط هوامش الأدباء والمثقفين وكشافهم الذين يتوهمون أن التطاول والابتزاز ، قد يعمدهم كتابا وأدباء وفنانين .

وما كان يمكن لهذه الأسباب الذاتية ، أن تأخذ هذا الحجم ، أو تفرض هذه الحالة من أكل الذات ، لولا الأسباب الأكثر أهمية ، وأهمها : حالة الإحباط القومى التى ولدتها هزيمة ١٩٦٧ ، وما تلاها فى عقد السبعينيات ، وتفكك جماعة المثقفين بالهجرة أو الاعتقال أو الانغلاق على الذات ، وحالة الميوعة التى سادت فى أعقاب مقتل السادات ، وانتهت الاستقطاب فى الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية .. تلك جميعها عوامل ، أثبت — عالياً — وجود الضمير الجمعى للمثقفين والأدباء اليساريين والتقدميين ، فأصبحنا جميعاً « روبرسون كروزو » افراداً يتآكلون داخليا ، ويخطئون بين « النقد الذاتى » — وهو أسلوب التعامل بين الأصدقاء والخلفاء — وبين « التشهير » وهو أسلوب الحرب مع الأعداء ! .

إننا لم نكن فى أى وقت بحاجة إلى إحياء « ضميرنا الجمعى » كمثقفين تقدميين قدر حاجتنا ، وحاجة الوطن إلى ذلك الآن . وبناء جماعة مرجعية هو الخطوة الأولى لذلك .. وهى المهمة التى تجعل الحوار حول إنشاء رابطة مستقلة للأدباء والكتاب التقدميين والوطنيين ، هى الخطوة الأولى للخروج من تلك الحالة المزرية التى تجعلنا نأكل لحومنا ، ليبتعدى عليها أعداء الوطن وأعداؤنا .. فهل نحن فاعلون ؟

جزر مضيئة في بحر مظلم

كامل رمزي

عناء شديد وتنشأ مكبلة بالأغلال ، وتحاصر عروضها في أضيق نطاق ، وتقير في الخازن ، وبالتالي يطويها النسيان فتجلب المزيد من اليأس لصناعها ومبدعيها .. ننظر إلى بعض التفاصيل .

منذ عقدين من الزمان ، كان من المهم — بحكم القانون — أن تعرض كل دار عرض فيلمًا تسجيليًا في كل حفلة ، وبالطبع كان لابد أن يتوفر في النسخة المعروفة الحد الأدنى من الجودة ، سواء من ناحية الألوان أو الصوت أو وضوح الصورة ، كما كان يطبع من الفيلم عدة نسخ لكي تغطي دور العرض ... ومثل الكثير من القوانين في بلادنا ، بدأت قوته تخف وتتناقص ، حتى تلاشت تمامًا ، وأصبح — الآن — من العسير أن يفاجأ المتخرج بعرض فيلم تسجيلي في أي دار عرض ، سواء تتبع القطاع الخاص أو القطاع العام .

وإذا كان قانون عرض الأفلام التسجيلية في دور السينما مات موتًا بطيئًا ، فإن مهرجان الأفلام التسجيلية ، والذي كان المركز القومي للسينما ينظمه سنويًا ، منذ العام ١٩٧٠ ، أصبح بالسكته ومات فجأة ، بلا سبب أو ميرر .. ومهما قيل من مآخذ على ذلك المهرجان الذي استمر عشرة أعوام ، فقد كان من المنطقي ومن الممكن علاج أوجه القصور التي يعاني منها بدلًا من إصدار حكم الاعدام عليه ، خاصة وأنه ، على أقل تقدير ، كان يتيح الفرصة أمام التسجيليين في أن يشاهدوا أعمالهم ، وأن يث روح التنافس بينهم ، فضلًا عن تشجيع المبدعين منهم .

كم هي بعيدة عن الصديق تلك الصورة الخلابية التي تعطيها الأفلام الفائزة ، في هذا المهرجان ، عن المستوى العام للسينما التسجيلية ، فهذه الأفلام القليلة التي نالت الجوائز ، بقوتها ، وشجاعتها ، وطاقاتها الإبداعية ، ودفعت أصحاب الأفلام إلى الإشادة المطلقة بتلك السينما التي جرت العادة على الدفاع الدائم عنها ... ولكن الأمر يختلف تمامًا بالنسبة لمن أتاحت له فرصة مشاهدة مجمل نتاج السينما التسجيلية ، في الأعوام الثمانية الأخيرة ، ذلك أنه سيترك أن هذه السينما تعاني من آفات وأمراض مزمنة ، من الهام وللفيد أن يكشف النقاب عنها ، وعن الظروف والملايسات التي أدت إليها ، خاصة وأن الأفلام الهزيلة ، المخالفة للقوى ، تمثل ، للأسف الشديد ، من الناحية الكمية ، العدد الأكبر ، بينما تبدو الأفلام التي صُفقت لها الجميع ، مجرد جزر قليلة متناثرة ، في بحر مظلم .

أمام لجنة التصفية ، تم عرض مايقرب من ثلثائة فيلم .. استقيمت منها ، مع الرأفة ، خمس الكمية ، وجاءت لجنة التحكيم لتحجب العديد من الجوائز ، وتمنع بقية الجوائز إلى مايقرب من ثلث عند الأفلام التي شاهدتها .. وأخيرًا ، أمام بعض النقاد وقطاعات صغيرة من الجمهور ، عرض القليل من الأفلام المميزة ، والتي لا تثير ، جوهرها ، عن المستوى المتدني للسينما التسجيلية . تلك السينما التي تحتاج لكشف حساب — وليس تصفية حساب — فهي ، كما سيتضح لك حالًا ، ضحية قبل أن تكون مذنبية ، تولد في

وعملت ، بكل إرادتها على تطويرها والوصول ببعض أفلامها إلى ذلك المستوى الرفيع الذي يهر الأنظار ومنح السينما التسجيلية — ككل — حجما أكبر بكثير من حجمها الحقيقي .

أما عن سمات « إعمال التسجيلين لفنهم » فيتمثل في العديد من المظاهر ، لعل أوضحها ما تمانى منه النسخ الوحيدة للكثير من الأفلام — من تشوهات الألوان وإعتمام بعض أجزائها وخشونة المونتاج وسوء تسجيل الصوت واضطراب مطابقته للصورة . وربما كانت الحالة المتدهورة للمعامل هي السبب في عدم جودة الأشرطة السينمائية عموما — سواء الروائية أو التسجيلية — ولكن فساد النسخ التي يتم الحديث عنها هنا تشي بأن أحدا لم يهتم بتوفير الحد الأدنى — الذي يمكن توفيره بالفعل — لجودة الشريط ، وتشى أيضا بغياب أية معايير أو مواصفات يتم بها تسليم « المنتج » — بفتح التاء — من المعامل .

وإذا تركنا مسألة التبذير الصناعي جانباً ، ستجد أن الأفلام التسجيلية ، في عمومها ، تحتاج لوقفة أمم باتقدمه ، فكريا وفنا .

مثل « أفلام المقاولات » سفة السمعة ، في السينما الروائية ، يوجد أيضا ما يمكن تسميته « بأفلام المقاولات » في السينما التسجيلية .. وغالبا ماتتحقق هذه الأفلام برأسمال بعض الهيئات والمؤسسات والوزارات ، في مناسبات مختلفة ويهدف الدعاية .. وأقل ما توصف به هذه الأفلام هو البلاهة والسذاجة ، ويتم تنفيذها — شأنها شأن أفلام المقاولات الروائية — بسرعة شديدة ، لاتراعى معها أية اعتبارات فنية ، ولايتوفر فيها أى حد إبداعي ، وعادة « تصب » في قوالب موحدة وعلى نحو ميكانيكي تماما ، فالأفلام التعليمية السقيمة المنتجة لحساب جهاز تعليم الأسرة لا يخرج عن حدود الفلاحة التي تنجب عددا كبيرا من الأطفال مما يؤدي إلى تدهور صحبتان إن لم يكن وفاتها .. والأفلام المنتجة لحساب « إدارة مكافحة المخدرات » إما ان تتغنى بقوة وفطنة الضباط الذين يقبضون على كبار المهربين ويقطعون — على الشاشة — دابر هذه التجارة ، وإما أن تلور حول الشباب الذي يقع فريسة للإدمان ثم يتم علاجهم أو القبض عليهم .. وفي العام ١٩٨٢ وبمناسبة مرور ألف سنة على إنشاء الأزهر ، قررت إدارته تخصيص أكثر من ربع مليون جنيه لإنتاج مجموعة من الأفلام

إنكسحت فرص عرض الأفلام التسجيلية ، وبالتالي ضاع أحد شروط إمتاع هذا الفن .. وحلوا صلاح التباي ، أحد آباء السينما التسجيلية ، أن يوجد ، في ظروف صعبة ، هامشا لعرض الأفلام التسجيلية ، أثناء إقامة مهرجان القاهرة ، معتمدا في تنظيمه على جهود تطوعية لبعض المؤمنين بأهمية هذا النوع السينمائي .. ولكن ظل المهرجان هامشا ، لا يتمتع بتلك الأضواء التي تستقطبها الأفلام الروائية ونجومها .

وحاولت الثقافة الجماهيرية أن تعرض بعض الأفلام التسجيلية في مواقعها المنتشرة على طول البلاد ، ولكن عدم وجود ماكينات ٣٥ ملم جعل الاعتقاد ينصب على الأفلام الـ ١٦ م ، والتي لايتوفر منها نسخ جميع الأفلام .. وأقلم الناقد على أبو شادي ، المسؤول عن إدارة السينما ، عروضاً مكثفة لعدة أيام متوالية ، مرة واحدة أو مرتين ، خلال السنوات الثماني السابقة ، في بعض المحافظات ، في شكل « فوراب » فجالية لاتستمر بخطة واسعة المدى .

ولا يمكن أن تكون العروض التي تنظمها « جمعية نقاد السينما المصريين » للقليل من الأفلام التسجيلية بدبلا لعرض هذه الأفلام عروضاً عامة على جماهير عريضة ... إن هذه النواقل الضيقة القليلة تعبر عن المناخ الخاطئ الذي تنتفس فيه السينما التسجيلية .

أما عن التلفزيون ، أوسع وسائل التوصل لانتشاراً ، فإن الرقابة الصارمة المفروضة على كل مايبث تمنع أهم وأفضل الأفلام التسجيلية من الوصول إلى المشاهدين .. وليست مصادفة أن معظم الأفلام التي فازت في المهرجان الأخير لم تعرض في هذا الجهاز ، ولعلك تذكر كيف قامت الدنيا عندما عرض نادى سينما التلفزيون فيلم « الصباح » لسامي السلاموني .. ولك أن تتخيل ماذا سيكون رد الفعل إذا عرضت أفلاماً أخرى من نوع « المعرض » لحسليم على أو « هم عباس الخنترع » لعل بدرخان أو « حلت ذات يوم » لحمد التهامي أو « إنقاذ » لخنتر أحمد .

القضية هنا ليست قضية استمرار إنتاج الأفلام التسجيلية أو تعاره ، ولكن القضية هي حصار هذه الأفلام ، جماهيريا وإعلاميا ونقديا .. وقد أدى هذا الحصار — وهذا من باب التفسير لا التبرير — إلى إهمال التسجيلين لفنهم ، فيما عدا شريحة منهم ، ظلت ملتزمة ومخلصة بأفضل قيم وتقاليدها وإهتمامات السينما التسجيلية المصرية ،

وأسماء مخرجها ، كما لو كانت فيلماً واحداً .. ولعل أحد أسباب هذا التكرار المميت يرجع إلى أن السينائيين التسجيليين أنفسهم لا يشاهدون أعمال بعضهم بعضاً ، فضلاً عن غياب أية منابع نقدية نشطة ودؤوبة لهذه الأعمال .

هذا عن الجانب الممتع في السينما التسجيلية ، إلا أن الوضع ليس مثبوساً منه ، ذلك أن رياح التغيير بدأت تهب على المركز القومي للسينما بنشاطاته المتعددة ، وبدأ غبار النسيان الكثيف ينفذ من حول علب الأفلام التسجيلية المتراكمة بالخازن .. والكثير منها يرى النور لأول مرة ، من خلال المهرجان القومي الذي يعود للحياة بعد ثمانية أعوام من توقف خاطيء لم يكن له ما يبرره .. والقادة الجديدة للمركز القومي للسينما والتي يمثلها الفنان كرم معلوع والمخرج التسجيلي هاشم النحاس ليس مطلوباً منها أكثر من الاستمرار في الحماسة لخلق المناخ الملائم للإبداع السينائي ، وهي مهمة ليست سهلة بأي حال ، ولكنها ممكنة ، فالأفلام التي فازت ، عن جدارة ، تميز عن الإمكانيات المتاحة ، المكحلة ، للسينما التسجيلية المصرية .. والدور الكبير الذي يمكن للإدارة الجديدة أن تقوم به هو أن تفك هذه الأغلال وبالتالي ينطلق الإبداع السينائي التسجيلي .

وصنفت الأفلام المشتركة في التسابق إلى سبعة فروع ، لكل فرع ثلاثة جوائز : ذهبية وفضية وبرونزية .. والفروع السبعة مع الأفلام الفائزة هي : أفلام تسجيلية قصيرة « حتى ١٥ » وفاز بها على التوالي « حدث ذات يوم » محمد التهامي و « الطلقة » لعماد شكرى و « بحيرة تموت » محمد صمد .. وأفلام تسجيلية متوسطة « حتى ٢٥ » حيث حصل على جوائزها « أم خلف » لختار أحمد و « القنادين » لمدحت قاسم و « الصباح » لسامي السلاموني .. وكلاهما فضية .. و « أطباء في المدينة » لأحمد قاسم و « نزلة الشوك » لماهر السيسى .. وكلاهما برونزية .. وأفلام تسجيلية طويلة « أكثر من ٢٥ » فاز بها « حكيم سانت كاترين » لعل الغزولي و « دير سانت كاترين » لنبية لطفي وحجبت . الجائزة البرونزية .. والأفلام الروائية القصيرة حيث حجبت جوائزها وأفلام التحريك وحجبت جوائزها أيضاً ، وأفلام الأطفال التي لم يفز بها إلا فيلم « الأطفال يرسمون » لمسعود مسعود الذي فاز بالبرونزية بالتساوي مع « حلوة ولد هشار » لرضا جبران و « نرجس » لنصفي اسكندر وحجبت الذهبية

التسجيلية ، وهو قرار يستحق التحية والاحترام ، فهو يتضمن إعترافاً متحضراً بالبور الثقافي والتثويري الذي يمكن للسينما أن تقوم به ، وليس هذا بغريب على الأثر الذي يعد منارة بالغة الأهمية ، خاصة في هذه الفترة التي تزعم فيه قوى الجهل بأن الفن حرام ! .. لكن الأفلام العشرة أو العشرين — عندها « ١٢ » بالتحديد — والتي تحمل عناوين كثيرة ، ويشارك فيها طواير طويلة من المخرجين والفنيين ، لم تكن — عملياً — أكثر من فيلم واحد أو فيلمين أو ثلاثة أفلام ، فهي إما تعتمد على صوت المعلق الزاحق الذي يفرق المخرج بطوفان من المعلومات المكررة والتفصيلات المملة ، وإما تقدم محاضرة كاملة لأحد الأساتذة ، وإما تصور بعض الآثار والمعالم ، تصورياً خارجياً ، سياحياً ، لاجية فيه أو حيوية .

ومن « أفلام المقاولات » التي تفاجأ فيها بعض الأسماء الكبيرة مثل نخري بشارة الذي أخرج بإمزال فيلم « الطواف » وداود عبد السيد الذي أخرج بإستخفاف فيلم « مكة رابعة » ، وكلاهما بحسب تنظيم الأسرة ، ومصطفى عرم الذي أخرج بأريحية عجيبة « قرية الأطفال » الذي كتبت مادته السيدة جيهان السادات والناطق باللغة الإنجليزية والذي يدور حول البروفيسور الأرسطراطي الأوربي ، صاحب فكرة قرى الأطفال العبقرية — من « أفلام المقاولات » تنتقل إلى ذلك المفهوم الغاشم للسينما التسجيلية والذي يعقضه يتم تصوير بعض مظاهر الحياة تصويراً سطحيًا ، مجانياً ، بلا هدف وبلا موقف ، فالكثير من الأفلام تلور حول الموالد حيث تستعك الكاميرات الخاملة أمام اللقاء وحلقات الذكر وبالمى الخمص والمأكولات ودوائر الرافعات والراقصين ، دون أن ترتبط للمشاهد المتأثرة برؤية تجمعها في إطار واضح ، أو تتمتع هذه المظاهر بأية تحليلات أو تفسيرات .

ومن الواضح أن « المركز القومي للأفلام التسجيلية » وهو الجهة التي من المفترض أن تتولى إنتاج الأفلام التسجيلية ، لجميع الهيئات والمؤسسات ، لايسر وفق خطة محددة وشاملة ، وتبدي العشوائية واضحة في تكرار ذات الموضوعات في أكثر من فيلم .. فمثلاً الأعمال التي تدور حول صناعة الفخار والطين ومدينة القسطنطينية تعتمد على مادة واحدة ، من الصعب إن لم يكن من المستحيل أن تميزها من فيلم لآخر فقلبو جميعاً ، رغم تعدد عناوينها

والقضية .. وأفلام التخرج لطلبة المعهد العالي للسما ، وهي في مجال التحريك ، « صندوق الدنيا » لمسوح القرفلوى برونزية ، « العودة » لجمعة بدران — قضية ، « لا » لوكريا عبد العال — ذهبية .

ونصت لأكحة المهرجان على تخصيص جائزة باسم والد السما التسجيلية سعد نديم لأحسن مخرج في فيلمه التسجيلي الأول ، وفاز بها كلا من محمد خوي عن فيلمه « البيع » و« المتناشق » إخراج طارق المرغني .. كذلك خصصت جائزة باسم شادي عبد السلام لأحسن مخرج في فيلمه الروائي القصير الأول ، وفاز بها عاطف لبي عن فيلمه « حنطور عم عيده » .

أما عن الجائزين الكبارين للمهرجان ، فقد حصل عليهما « عم عباس المخترع » لعلى بدرخان ، و« المعرض » لحسام علي .

وإذا شأملت هذه الأفلام لجمعية الفائزة نستلاحظ أنها تشترك في إنغماسها الكامل في قلب الحياة ومعايشتها العميقة للواقع ولطعمها الشامل له وموقفها الشجاع من القضايا التي تتعرض لها مع طاعتها الكبيرة على التعبير السنيافي البليغ من أحداثها البليدة .

ونستلاحظ أنها ، على النقيض من الأفلام المحبة ، لا تعتمد على الملحن المتحلق ، المؤلف بواطن الأمور ، ولكنها تترك حرية الكلام للناس ، الأكثر فهما وإستيعابا لواقعهم ومشاكلهم ، والأكثر على تقديم أنفسهم ، على نحو واضح ومفهوم .. إن صوت البشر هو الذي يرتفع في أفلام مثل : « قرية أم خلف » حيث يمكن الأهل عن تاريخ قريتهم التي لم يكتب إسمها على الخريطة والتي تقع على بحيرة أم الرش والتي تدفع سكانها جزءا من فاتورة حروب ٥٦ ، ٦٧ ، ٧٣ .. وهامهم يعيشون في ظروف قاسية ، بلا خدمات ، ومع هذا يواصلون الإنتاج والعطاء .. و« أطباء في المدينة » الذي يعر فيه ، بصدق ، الأطباء الشباب ، عن حيرتهم أمام الطرق المسدودة التي تهدد مستقبلهم .. وفي « المقادين » تشهد خطوات صناعة العقادة ونحن نستمتع إلى معاناة القائلين بها في قرية أخرى متسمة ، إسمها « محلة مرحوم » ، التي تهب البهجة للجميع دون أن تحصل عليها .

إن هذه الأفلام تتفنى بقدرات الإنسان وتعتقل بعلمه ،

في « حكيم سانت كاترين » نتابع مشوار ذلك الطبيب الشعبي ، إبن سيناء ، الذي يجمع الأعشاب الطبيعية ويفرزه ويصممها لتصبح عقاقير ومراهم تشفى المرضى .. ونتابع ذلك الفنان التلقا البورسعيدى الذى يقوم برسم وتجميل واجهات المحلات وجدوان المنازل وعربات الباعة بأسلوب شئى خاص يجعل منه « رسما » من نوع متميز .. وربما كان « عم عباس المخترع » هو أكثر أفلام هذا الاتية تأثيرا ، ذلك أنه وهو يقوم بإنجاز عم عباس عبد الحميد ، الميكانيكى ، الذى اخترع بصير ودأب فرملة ثالثة للسيارات ، يتابع معه رحلته الشاقة ، الخائبة ، بين أكاديمية البحث العلمى التي سمحت براءة الاختراع والمركز القومى للبحوث الذى تحس مؤثقا لذلك الإنجاز ، وقسم البحوث في إحدى مؤسسات « لقلولون العرب » التي أرسلت بطلب لتسجيل الاختراع في فرنسا .. لكن الاختراع منذ العام ١٩٧٣ لم يترجم إلى واقع ، وظل الرجل يطوف على كافة المؤسسات في مصر ، بلا جدوى .. وفي الوقت الذى إغطلست فيه إحدى الشركات العلمية هذا الاختراع ، بعد مقابلة بين مندوبها وعم عباس الذى شرح له التفاصيل ، هاهو المخترع مريض ، منهكا ، لا يجد ثمن الدواء .. يسير في شوارع القاهرة المزدهرة ، دون أن يشعر به أحد .. إن تراجيديا « عم عباس » المؤثرة بقدر ماثقلنا تؤمن بقدرات الإنسان المصرى بقدر ماثقلنا إلى الغضب تجاه لامبالاة المؤسسات البيروقراطية .

وتصل بعض الأفلام الفائزة إلى أرفع المستويات عندما تمسك بلحظة نموذجية قوية الدلالة ، يزداد غناها عندما يضمها المخرج في سياقات متعددة : إقتصادية أو تاريخية أو أخلاقية أو اجتماعية .. في فيلم « للبيع » الذى يبدأ بجلد أحد الأسائلة من قمة الفنان السكندري سيف راتل ، الذى نعرف جميعا فيمت ، يفاجنا المخرج الشاب محمد خوي بمزاد سوق لبيع بعض اللوحات .. وسرعان ما ندرك أن المزاد يتم في مسكن الفنان الراحل ، وأن اللوحات المباعة هي لوحاته ! هكذا ! وكما تبدو الحقيقة مؤلة ونحن نسمع كلمات مروج المزاد وهو يثر حماس المشتريين بمجدة البرونز ، ثم وهو يمرض ، بلا حجل ، صورة السيدة إحسان ، رفيقة مشوار الفنان ، فيبدأ غلاظ اللونق والقلوب يفتح باب المزاد بأربعة جنيهات تصل إلى ٣٦ من الجنيهات . وينتجى الفيلم بالكثيرا وهي تدور في الشقة الخلوية التي إلتزع منها حتى مراح الباب .. « للبيع »

المجرمين ، الذين طفوا على سطح المجتمع ، سنوات رواج سياسة الانفتاح .

هذه الأفلام ، ومعها فيلم « المعرض » لحسام على الذى يرصد لحظات الكريهات المصرى ، الشعبى ، عندما إندلعت المظاهرات الراضية لوجود إسرائيل فى المعرض الدولى ، والذى يعبر عن رفض أكثر عمقا وهولا ، لكافة ألوان الإذلال الوطنى — هذه الأفلام ، ومعها بقية الأفلام التى فازت ، عن جنارة ، فى المهرجان الحادى عشر للأفلام التسجيلية والصورة ، رغم قلتها تمشى أرواحنا وتبدد شيئا من الفساد العالم الذى تعالى منه السينما التسجيلية .. ولعل فى تشجيع وتدعيم هذه الجوز المضيئة والوقوف إلى جانبها ما يثبت بجلاء ، للمتردين وخائرى القوى والسلامة عن الحق ، أن الصورة التسجيلية الشريفة ، الشجاعة ، التى تقف إلى جانب الناس ، سيكون لها المكسب الأخير ، فى كشف الحسائب ، حتى لو تأخر ثمانية أعوام .

يثبت أن تسجيل لحظة ربما تكون أصدق انباء من الكتب ، فهو يضمن أمام الحقيقة المجردة بلا زيادة أو نقصان .. وهى هنا حقيقة قاسية لأحد يستطيع أن ينكرها .

وإذا كان « الطلعة » بتسجيله للطقوس والمعدات والمعتقدات الخاصة بأهل الصعيد يوم الطلعة إلى ملاخن الراحين ، يفتح أمامنا آفاق التفكير فى موروثة العقل المصرى الذى تفرج فيه وتتجاسس القرعونى بالقبطية بالإسلامية ، فإن فيلم « حدث ذات يوم » يمدنا إلى الواقع المادى بقوة عندما يسجل عملية إستخراج جثث ضحايا عمارة الحرم التى بناها مقلول جشع وسقطت فى مايو ١٩٨١ .. هاهو جثمان طفلة ، ثم طفل ، ثم الأم يذراعيها المفتوحين : هل كانت تريد احتضان طفلها ؟ . ومع هذه المشاهد نسمع صوت الأب الذى يحكى عن سنوات غربته لتجميع بعض الأموال ، ولتوفير شقة مريحة لأسرته الصغيرة التى ضاعت تحت الانقاض .. هنا وثيقة مروعة تدلن ، بلم ولحم الضحايا ، الأملين وحنة

حوار مع المخرج السينمائي الإيطالي برناردو برتولوتشي ترجمة : شوقي فهميم

يشغل المخرج الإيطالي برناردو برتولوتشي الأوساط الثقافية والسينمائية العالمية ، هذه الأيام ، بعد فوز فيلمه الأخير « الامبراطور الأخير » بتسع جوائز أوسكار ، أولها جائزة الإخراج . هنا حوار هام معه ، ترجمه الكاتب والمترجم شوقي فهميم ، وقد أجرى الحوار معه منذ فترة غير قليلة ، لكنه يطلعنا — مع ذلك — على عالم هذا الفنان الكبير . ورؤاه الفنية والفكرية ، عبر مسيرته السينمائية المتميزة .

الأخير (. كنت قد بدأت بالفعل العمل في كتابة نص سينمائي مع كيم أركالي وألني جيرنزي . لكنني تحققت في ذلك الوقت أنه سوف يكون فيلمًا مكلفًا ، وطويلاً ، وصعباً للغاية ، لذلك تركته جانباً لم أكن في وضع يسمح لي بالعودة على التعمول اللازم في ذلك الوقت . ولحقق أنه بسبب نجاح فيلم (الثاغيو الأخير) وجدت الفرصة لعمل فيلم (١٩٠٠) . إن أفكار الأفلام تأتي بطرق غريبة في الغزابة : قد تكون الشمس مغلفة بالسحب بشكل معين في وقت معين من اليوم ويترك هذا بضوء عمائل تكون قد رأيت عندما كنت صبياً ، كل ذلك قد يعطيك فكرة فيلم ، أو ربما أردت أن تعود الى الأماكن التي عشت فيها عندما كنت صبياً . إن أفكار الأفلام تأتي . دائماً بطرق غريبة في الغزابة والمصادفة . أولاً يوجد « حدس » شيء في داخلك أشبه بالبذرة ، ثم تنمو هذه البذرة الى أن تصبح فيلماً ، انها بذرة تصبح فيما بعد ذات جوهر أيديولوجي .

وعندما بدأت أعمل في موضوعي كانت أفكار بازوليس

أجرى هذا الحوار مع برتولوتشي عقب فيلمه الشهير (١٩٠٠) يتحدث برتولوتشي عن (الرعب) الذي أصاب الموزعين الأمريكيين ، الذين ساءوا في تمثيل الفيلم ، عندما شاهدوه لأول مرة . مهرجان كان . وهو يجيب على أسئلة حول الفيلم الذي أحدث ردود فعل واسعة في الصحافة الأوربية . وقد نشر هذا الحوار في كتاب :

(مقابلات مع السينمائيين : حول الفن والسياسة في السينما) . والذي صدر في الولايات المتحدة عام ١٩٨٣ .

أجرى الحوار فايفو دي فيكو ، وروبرتو ديجني Degni

* * *

سؤال : ما هي الفكرة التي نقلت من فيلم مثل (الثاغيو الأخير في باليس) الى فيلم (١٩٠٠) ؟

برتولوتشي : لقد جاءتني الفكرة قبل فيلم (الثاغيو

هل يمكنك أن تحدثنا قليلا عن حبكة الفيلم في ضوء هذا القول ؟

برتولوشى : من الجراءة القول أنه فيلم (جرامشى) اننى — الآن — أرفض هذا التعريف . ولكنه فيلم عن الثقافة الشعبية . وقصدت به أن أخدم اهتمامات الثقافة الشعبية ، وبهذا المعنى أظن أنه فيلم ناجح الى أبعد الحدود .

هذا الفيلم مبنى على ديكالكتيك مباشر بين البطلين أولو وألفريد والذين ولدا في نفس العام وفي نفس اليوم في بداية هذا القرن ، أحدهما ابن للعائلة التى تملك الأرض ، والآخر ابن فلاح . والجدل بين هاتين الشخصيتين رمز واضح وطبيعى للجدل بين الطبقات ، الجدل بين الفلاحين والطبقة الحاكمة .

وعند الوصول الى هذه النقطة سألت نفسى عن البناء الفيلمى الذى يناسب الريف ، وفكرت في فصول السنة التى تعتبر اطارا للعمل الزراعى . وهكذا فإن الجزء الأول من الفيلم يدور في الصيف ، صيف عظيم يتصل بطفولة البطلين ، كما أن له صلة أيضا بمرحلة ما قبل الفاشية في إيطاليا ، حين كان الفلاحون مازالوا دون وعى طبقي . وفي ضوء الأسلوب السردى فإن الفصل الأول من الفيلم ، هذا الصيف الطويل ، هو فصل غنائى وملحمى وشعبي ، فالحركة السياسية في هذا الوقت كانت لاتزال في بدايتها ولم يكن هناك وعى طبقي ، لكنها كانت تبشر بميلاد هذا الوعي .

ثم يمضى الفيلم الى مرحلة الحرب وعودة أولو ، أحد البطلين . ورغم أن الحرب لم يرد ذكرها الا بشكل خاطف ، الا أنه من الواضح أن الضباط الإيطاليين كانوا هم أعداء الشعب وليس الأجانب ، وهنا يبدأ الجزء الثانى من الفيلم ، الفصل الثالث . يرتبط الخريف والشتاء بسنوات الفاشية ، وبحلول ١٩١٩ اكتسبت طبقة الفلاحين وعيا سياسيا وأخذت تكشف طرقا جديدة للكفاح ، كانت استجابات قوية لكنها سرعان ماسحقها القمع الفاشى فيما بعد . ومن خلال السرد ، يتحول أسلوب الفيلم خلال خريف وشتاء الفاشية ، ويصبح أكثر سيكولوجية .

ثم يأتي الربيع آخر فصول الفيلم ، ويرتبط يوم التحرير ٢٥ أيلول سنة ١٩٤٥ ، يوم التحرير ليس فقط من الفاشية — الثانية ولكن قبل كل شيء التحرير من الاستغلال . وفي هذا الفصل حاولت أن أصور الخامس والعشرين من ايلول

الياسة والتراجيدية حول موقف الثقافة الشعبية في إيطاليا قد أثارت جدلا كبيرا . فقد قال بازوليني إن الثقافة الشعبية قد دُمرت ونُحيت تماما بفعل القيم الاستهلاكية التى انتشرت في المجتمع . وهذا صحيح بالتأكيد ولكن هناك استثناء يجب أن نضعه في الحسبان ، تلك هى منطقة (إلميا رومانجا) وقد أردت أن أرى اذا ما كان عالم الفلاحين ما زال موجودا في (إلميا) بثقافتها وأشباهها الخاصة التى تتحدث عن الماضي والحاضر والمستقبل .

وعندما ذهبنا الى هناك ، كنت أغنىل الى سوف أصور فيلما عن الثقافة الشعبية وما يتصل بها من وجدان . ولكن ماحدث منذ البداية ، منذ الخطوات الأولى لمعاينة أماكن التصوير ، عندما كنا نبحث عن الوجوه الحقيقية للناس ، تأكدت أن الفيلم سوف يكون عن شيء حىّ وشديد الحيوية ، أتذكر الآن ذهابنا الى زهرة ماشية ، وزيارتنا لعملية حلب الألبان بواسطة الحالب الكهربائى ، وقلت لنفسى (يا إلهي ! هذا شيء لايختلف عن خطوط التجميع في المصانع) ، لكن بدلا من وجوه (البرجائينى) — وهو الاسم الذى يطلق على رعاة الماشية في إلميا ، لأنهم جاءوا أساسا من مدينة برجلو — كانت هناك الوجوه التى تلتقيها من أيام طفولتى ، الوجوه التى ظلت دائما موجودة .

بعد منطقة إلميا مثل معجزة في قلب إيطاليا . كيف حدثت هذه المعجزة ؟ كيف وُجدت هذه الجزيرة حيث مازال عالم الفلاحين محتفظا بهويته ولم يُشوه ؟ أظن أن ثمة تفسيراً واحدا . إن إلميا هى المنطقة التى أصبحت اشتراكية منذ وُجدت الاشتراكية وشيوعية منذ وُجدت الشيوعية . ومن خلال الاشتراكية والشيوعية أصبح فلاحوا إلميا على وعى بثقافتهم وفهموا أنها شيء يجب الدفاع عنه .

حدث شيء على قدر كبير من التناقض ، أو التناقض الظاهرة ، ولكنه في نفس الوقت صحيح وعالى : فقد كانت الشيوعية أداة وقاية وحفظ . وهكذا فإن الفيلم الذى كان مقدرا له أن يكون عن التنحور والخراب ، أصبح بدلا من ذلك فيلما عن حيوية الناس وثقافتهم .

سؤال : في مقابلة مع مجلة (الجيل الجديد) قلت ان فيلم (١٩٠٠) قصد به أن يكون فيلما (جرامشيا) نسبة الى جرامشى) حيث أنه يتناول تفاؤل الإزادة وتشاؤم العقل .

كلحظة انتصار وأيضا كلحظة في حلم الفلاحين . في يوم التحرير يعيش الفلاحون في يوتوبيا الثروة .

سؤال : أود أن تكون واضحا في هذه النقطة . كيف يمكنك عمل فيلم مثل هذا ، البطل فيه هو الصراع الطبقي ، لقد ذكرت من قبل المستويات المختلفة في الفيلم ، لكن الصراع الطبقي هو الذي يبقى دائما في المقدمة . اذن كيف تفسر الأيديولوجية الثورية للفيلم والتوصل من ثلاث شركات أمريكية ، هذا التوصل الذي أتاح للفيلم فرصة الظهور ؟

برتولوتشي : لم يكن لي أي شأن بشركات التوزيع الأمريكية . لقد انتج الفيلم لحساب الجيوزو زيمالدي ، وهو إيطالي . ونظريا ما كان يجب أن أعرف أن الفيلم قد أنتج بالدولارات الأمريكية وليس بالليرات الإيطالية ، أي أنني لم أضع هذه المسألة في بالي وأنا أصغر في الفيلم . والمنتج الذي مول الفيلم كانت لديه ثقة كبيرة بعد أن شاهد نجاح « الصانجو الأخير في باريس » . كما أن شركات التوزيع الأمريكية التي تعالقت على توزيع الفيلم كانت لديها نفس الثقة . وقد رأيت وجوه الموزعين الأمريكيين في مهرجان كان ، لم يكونوا قد رأوا الفيلم « ١٩٠٠ » من قبل . وقد أصبحوا بخيبة أمل عندما رأوا كل هذه الأعلام الحمراء تحترق .

إن كلمة « شعبي » تعني بالنسبة لي الحديث عن نسق من الأفكار ، عن الصراع الطبقي عن الشيوعية ، لكي أعطى وجها لكلمة « شيوعية » التي شوهتها وسائل الإعلام الأمريكية ، أردت عمل فيلم يمكن أن يعرض في كل مكان في الأماكن التي تعتبر الشيوعية نهاية حرية الإنسان ونهاية للفرد . وكلمة « شعبي » بالنسبة للموزع تعني ملايين التذاكر وملايين الدولارات . وهكذا يوجد نوع من وحدة الهدف ، بمعنى أن كلينا — أنا والموزع — نريد المهز من الجمهور لورزا الفيلم .

وقد وجه الكثيرون من الأخلاقيين ، من اليسار ، وجوها لي قلنا هائلا من الاتهامات قبل أن يروا الفيلم . فقد كانت لديهم فكرة جاهزة . قالوا « ان الفيلم الذي ينتج بهذا القدر الهائل من الأموال لا يمكن أن يكون سليما من الناحية السياسية » . وأنا مضطر الآن للرد على هذه المقولة . ان صناعة السينما لا تقوم بدون تمويل . والسلامة السياسية للفيلم لا تتناسب تناسباً عكسياً مع تكاليفه ، فالتكاليف القليلة لا تعني بالضرورة حرية المخرج ، كما أن التكاليف المالية لا تعني بالضرورة قمع أفكار المخرج .

سؤال : لقد قلت انه فيلم شعبي . هل لأنه موجه الى الشعب ، أعني الى الناس الذين يذهبون عادة الى السينما ، أي المخرج العادي .

برتولوتشي : نعم أعهد أنه فيلم شعبي لأنه منبثق على الثقافة الشعبية ، بدأ بالرواية واليودراما في القرن التاسع عشر التي كان لها دلالة شعبية في الصراع من أجل استقلال إيطاليا والتي احتوت على ديناميات شعبية قوية . وشخصية الفيلم شبه الروائية واضحة منذ البداية في الفصل الأول ، حيث يولد البطلان في يوم واحد وكأن حياته مجردة من قبل كما يحدث في الروايات الشعبية في نهاية القرن التاسع عشر . انه فيلم شعبي بهذا المعنى ، وشعبي أيضا لأن هذه أول مرة بالنسبة لي أفكر في مسألة المنفعة أو الفائدة . كنت دائما ضد فكرة المنفعة التي نوقشت بتوسع في ١٩٦٨ . وكرهتها في ذلك الوقت وظللت أكرهها لأنها شيء لا يمكن أن يقاس ، ان فائدة الشعر لا يمكن قياسها ، وفائدة العمل الفني مسألة غامضة الى حد بعيد .

حدث مرة في عام ١٩٧٠ أنني كنت أتناقش مع واحد من القادة وقتلت له أنني أريد عمل فيلم سياسي وثائقي . أجاب « انظر أن الناس في حاجة الى مشاعر أكثر من حاجتهم الى سياسي » . في ذلك الوقت أغضبني هذا الرد . لكنني أقول الآن أنني مقتنع به .

بدأت بالقول أنني أريد عمل فيلم دافع رغم أن الكلمة — قد شوهت لأن فكرة المنفعة ترتبط دائما بالمنتج الاستهلاكي . اذن دعنا نغير هذه الكلمة . لنقل أنني أردت عمل فيلم شعبي ، تلك هي الكلمة الصحيحة ، أعني فيلما يمكن أن يذهب حتى الى الغرب الأوسط في أمريكا ، ذلك الجزء من أمريكا المصاب بهوس العلاء للشيوعية . أردت عمل هذا دون أن أكون ديماجوجيا ، وإنما بالحديث المبسط والمباشر الذي يبين صراع الناس قهر استغلال الانسان للانسان .

سؤال : لقد اخترت لانكستر — الذي مثل أيضا في فيلم « القهد الأرط » لبارزوليني — اخترته أنت ليعب دور مالك الأرض العجوز . وفيلمك يبدأ أساسا ، من النقطة التي ينتهي فيها فيلم « القهد » . هل يعني استخدام نفس الممثل نوعا من الاستمرارية .

برتولوتشي : لا . أنا لم أفكر مطلقا في فيلم « القهد الأرط » ، رغم أنه فيلم عظيم ، لأن فيلم بارزوليني ، في

النهاية ، فيلم سيكولوجي . وقيلم ١٩٠٠ فيلم أيديولوجي لكن يجب أن أقول شيئا : إن ١٩٠٠ ، مثل كل أفلامى ، يستفيد من كل المصادر ، ليس فقط من السينما ، وإنما أيضا من الأدب ، والتصوير والموسيقى ، من كل التراث الذى سبقنى . السينما أساسا نوع من « الحافظة » التى تحفظ المذاكرة الجماعية لهذا القرن .

إن فيلم ١٩٠٠ ليس عن الصراع الطبقي فقط ، انه أيضا عن تاريخ السينما ، التى أومن بضرورة وجوده هائل من الحية فى استخدام كل شيء ، لأن الثقافة نوع من الاستمرار ، لا انقطاع فيه .

لم يكن فيلم « انتر الرقطة » فى ذهنى وأنا أختار يرت لانكستر ، كنت أفكر فى شخصية أبوية كما فعلت بالنسبة لشخصية جد الفلاح ، مستر ليج هابند ، وهو شاعر الى جانب كونه مزارعا . هذان الرجلان المعجزان يراهما الأطفال شخصين أسطوريين . وأنا ، أساسا كنت أستعمل ميولوجيا تاريخ السينما لأن لانكستر وهابند أسطوريان ، شجرتان قد يمتدان من أشجار البلوط .

سؤال : قبل ان ليملك « ١٩٠٠ » نهايت متعددة : حين موت مالك الأرض المعجوز حين يعطى العلم الأحمر فى عمق المسافات الشاسعة فى الحقول ، حين يقول الفهدو « الرئيس مازال حيا » ، حين يحارب الرجال السنون أنفسهم ، وحين يسقطى ألفريدو نفسه ، فى نهاية شريرة واضحة على قضبان السكة الحديد بينا القطار الذى يحمل المساعدات للمحاربى أطفال العمال المضربين ، على وشك الوصول ، لكنه لا يستلقى كمجرد جسمى ، انه يضع نفسه فى وضع كما لو كان مستعدا لأن يموت . انه انتحار ، مثل جده ، أم ماذا ؟

برولوتشى : انه الانتحار الذى كان أولو يمر به طويلا حياته . عندما يأعده أولو بعيدا عن المزرعة ، نرى أن كلا منهما يشاكس الآخر . هذا هو الصراع الطبقي الذى يستمر حتى عندما يبلغان الشيخوخة ، حتى اللحظة التى يفهم فيها الرئيس أن ليس ثمة طريقة أخرى لتغيير ما يحدث . إن الريفانية تحمل فى داخلها بلور انهيارها — ليس معنى أن كل المسعولين سوف ينتحرون — لكن هناك ميلا فى الطبقة الحاكمة لتدمير الذات ، وهو أمر له صلة ببقطة الوعى فيما يخص بصدق أفكار البيوليتاريا . ربما كان فى هذا شيء من المبالغة ، ولكن لم لا .

ماذا يحدث بعد ذلك . إن القطار الذى على وشك أن يمر فوق القهيدو هو قطار أطفال : إن القهيدو البالغ يصبح مرة أخرى القهيدو الصبى ، وأولو موجود فى القطار الذى يمر فوقه . لقد أسقط الكثير من جوانب هذه الاستعارة فى المنتج وقد نفذت المشهد بقدر من الشاعرية . ثم يظهر الخلد من حفرة فى الأرض . وهو حيوان أعمى . هل هو رمز لميلاد شيء ما ، لأنه يأتي من الأرض ، اننا نرى الأرض تتشق وتخرج منها حيوان الخلد كما لو أن الأرض قد انجبهت .

إن هذا الحيوان يكسر الزين بعنف ، كما كسر الأرض ، وهكذا يصبح كل شيء مقلوبا : فالكبار يصبحون أطفالا ، والطفل أصبح والد الرجل ، يهسر القطار الذى يحمل أعلاما حمراء .

أريد أن أذكر مرة أخرى أن الجزء الأخير من الفيلم ، حيث يحطل الفلاحون بالبناس والعشرين من أبيل ، كان محل انتقاد كبير فى مهرجان كان ، حتى فى الصحف الإيطالية . وما أنا أنفس لك الأمر . اللحظة التى أثارت النقد هى تلك اللحظة التى استولى الفلاحون على السلطة فى احتفال ٢٥ أبيل الشهر . عند هذه اللحظة قلت لنفسى « لنعط السلطة للفلاحين » وبدأت التفكير فى هذه الفكرة وبدأت أفهم أن الطريقة الوحيدة لنقل الأساس بالقوة التى يملك بها الفلاحون الأساس بأنهم يمتلكون الأرض ، كانت الطريقة الوحيدة أن يستولوا على السلطة فى الفيلم نفسه ، وأن يطردوا أبطال الفيلم وكل من ليس بفلاح .

وهذا ، على ما أعتقد ، هو ما أزعج الكثيرين . البعض رفض الفيلم كلية . والبعض أحبه كثيرا ولكن حبه يتوقف عند تلك النقطة ، من اللحظة التى ندخل فيها غرفة المحكمة ، لم يقبلوا ذلك أبدا . لم لا . لأنهم افقدوا الأبطال ، لأنهم غير قادرين على تقبل عملية الاقصاء بهذا العنف . ماذا يحدث فى هذا المشهد . إنها الثورة ، إن رياح الثورة تهب عاصورة فى المشهد . وهناك ثمن يدفع من أجلها . اننا نرى « ادا » ولا نرى أوتافيو ، وما نزال نرى أولو والقهيد ولكنهما قد أصبحا زمين . إن المادة الحية لهذا الجزء من الفيلم هى وجوه الناس وأغانيهم .

سؤال : لقد أصبح الشعب هو البطل .

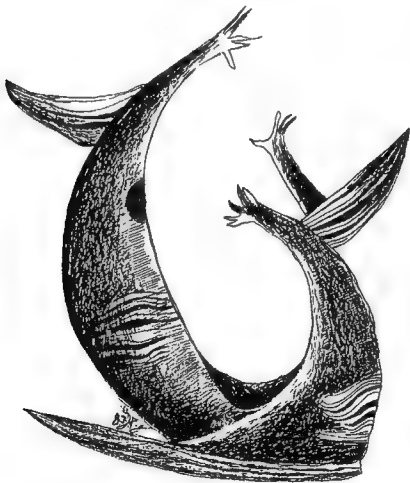
برولوتشى : نعم ، يصبح الشعب هو البطل . إن ماحدث يمكن تشبيهه كما لو أن الكورس فى إحدى التيارات

برتولوشى : لقد خلقت بناء هيكلها فى النص السينمائى ، ثم ملأت هذا البناء الهيكل أثناء التصوير . لقد استمر التصوير أحد عشر شهرا ، وهذا وقت طويل ، كما أن أشياء كثيرة تعبت أيضا ، أشياء كثيرة تحولت أثناء التصوير . وحضور الرويتاريا ، التى تصبح هى البطل ، موجود فى النص السينمائى ، بشكل اعتافى ، لكنك حين تضع نفسك فى مواجهة الواقع وفى مواجهة فيلم ينقد فانك تبدأ فى فهم ماتريد قوله ، تبدأ فى فهم الأشياء التى كانت تحول داخلك كنوع من الحدث ولم تكن قد فهمتها بعد .

لقد اكتشفت أن الفيلم يتطور حقيقة عندما تكون الكاميرا فى مواجهة العالم ، فى مواجهة الواقع . بمعنى أنه عندما تحدث المواجهة بين الكاميرا والواقع ، يولد الفيلم .

قد تقدم وتقدم الى الأمام ، وفى نفس الوقت تراجع معنى التينور ، والباريتون ، والكونترياتو ، كما لو أنهم قد تراجعوا وسقطوا فى المكان الذى يوجد فيه الأوركسترا وأصبح الكورس تحت الأضواء . وهذا شئ يصعب قبوله ، فى هذا المشهد يتحطم أيضا مفهوم مؤلف الفيلم ، المفهوم الكلاسيكى لمؤلف الفيلم فى الدول البرجوازية وكذلك فى الدول الاشتراكية ، يتحطم لأن الفلاحين يكتسبون وزنا وحضورا مما يغطى على أنا شخصا — كمخرج .

سؤال : عندما فكرت لأول مرة فى فيلم « ١٩٠٠ » ، هل جاء الى خاطرك مباشرة فيلم يكون البطل فيه هم الجماهير ، الشعب ، الصراع الطبقي ، أم أنك فكرت أولا فى فيلم سيكولوجى يأتى فيه الشعب والصراع الطبقي كموضوع فرعى .



الملك هو الملك :

إيجابية التحليل وسلبية التركيب

سامح مهران

حيث لا يعود الحاكم يمثل نفسه ، إنما هو يمثل نظام ، فوجوده مرهون بتحقيق مصالح الطبقة السائدة ، ومن هنا فإن سقوط حاكم ومجيء آخر لا يعنى أى شيء طالما بقى النظام محافظاً على تلك المصالح عاملاً من أجل صيانتها وعدم المساس بها .

وتتحدد الشخصيات في مسرحية « الملك هو الملك » بثلاثة مستويات ، أولاً مستوى السلطة حيث الملك ووزيره وبلهولة « ميمون » ثم باقي رجال دولته مثل مقدم الأمن وشهيندر التجار ورجل الدين . والملك هنا رجل قد شاخ نظامه وأهترم وبدأ السوس ينخر في قوائم عرشه ، وهو — أى الملك — غير واثق بتلك الحقيقة ، مفرط الثقة في قوته وفى إحكام قبضته على صولجانه . وقد اعتاد الملك والوزير على النزول الى شوارع المدينة متتكرين ، حتى يتمكنوا من مشاهدة المدينة في عيها وتجردوها ، وذلك كلما أحس الملك الضيق وهاجته عوامل السأم والملل .

أما في المستوى الثالث فهناك شخصيات المغفل « أبوعزة » وعرقوب وعزة وأم عزة . وأبو عزة هنا رجل مهزيم ، تكاثف عليه كل من الشيخ طه الذى اطلع معظم ميثاقه ، وكان أميناً عليه ، وشهيندر التجار الذى أفلست تجارته ، لذا يعاقب أبو عزة الخمر هرباً من واقعهم ، وهو في سكره يتخيل نفسه ملكاً ، ويستزلق عقابه على الشيخ والشهيندر . أما عرقوب خادمه فهو يورط سيده في الشراب ويعطيه من أمواله ليشرّب أكثر ، ليفرض عليه بعد ذلك قبول زواجه من ابنته عزة سداً للدين .

من اللافت للنظر أن « تيمة » الحاكم الذى لا يعلم قد سادت المسرح المصرى في الستينات ، وخصوصاً بعد نكسة يوليو ١٩٦٧ ، وذلك فيما عُرف وقتها بـ « مسرح السلطة » ، أى المسرح الذى يناقش السلطة سلياتها التى أفرزت الهزيمة . وتفصل تيمة الحاكم الذى لا يعلم الملك أو السلطان عن قاعدة حكمه ، وغالباً ما يصور هذا الملك في صورة انسان طيب القلب ، مخلص في حبه لوطنه وشعبه ، غير أنه يسقط ضحية لمعاذينه الذين يستغلون طيبته في ارتكاب كل ما يظن على بال من جرائم في حق الوطن والشعب . ولما تذكر هنا مسرحيات مثل « بلدى يابلدى » و « انت اللى قتلت الوحش » . ففى « بلدى يابلدى » لرشاد رشدى نجد أن متولى الحمام يطهر البلاد من الوزير الأرضى بهرام ويجلس على كرسي الحكم ، ولكن الثوار الذين شاركوه ثورته تفهيم مراكزهم الجديدة فيتحولون الى طبقة عازلة منطقة تمنع وصول أصوات الشعب اليه . وكذلك الحال في « انت اللى قتلت الوحش » لعل سالم ، حيث عزل أوديب نفسه في معمله ، تاركاً تصريف أمور الدولة في أيدي حكامها السابقين ، المتنصعين دائماً عبر تاريخ طيبة من وراء كل حاكم ، ولم يعمد إلى إقامة مؤسسات جديدة ودعائم جديدة لحكمه غير تلك التى كانت سائدة .

ومن الواضح أن مسرحية « الملك هو الملك » للكاتب السوري سعد الله ونوس إنما تصحيح الخطأ : الخطأ الأيديولوجى الذى تردى فيه بعض كتاب المسرح المصرى ،



والنقطة التي يبدأ عندها الفعل الدرامي ، أي ما يسمى بالوضعية الأساسية داخل تلك الحكاية هي رغبة الملك في أن يلعب لعبة شرسه ، إذ يقرر الأتيان بأى عزة الذى سبق وقبأه في إحدى جولاته الليلية ليكون ملكاً ليم واحد ، يستمتع فيه الملك بمشاهدة « المغفل » وهو يستنزل عقابه بين ظلموه وأفسدوا عليه حياته ، ولوى وهو الأهم كيف ستصرف بطاقته إزاء هذا الملك المتهيب . ومن خلال الحكاية يتأكد لدينا مدى الوهم الذى يعيش فيه الملك من ناحية سيطرته على مقاليد حكمه ، وهو الوهم الذى يمر بعملية غلخلة ليتأكد تقبضه في عقول المتفرجين كلما توغلوا في أحداث الحكاية ،

فهناك تترك شعبي وحركات سياسية منازلة (عبيد وزاهد) ، يقابلهما استرخاء أسمى وشرطى . ولقد كان المخرج مراد منير موفقاً جداً الى حد كبير في جعل استرخاء النظام يبدو كخلفية تشكل العديد من المشاهد في الجزء الأول من المسرحية — بداية ظهور أبى عزة وعزروب — حيث يجلس

الجنود يغالبهم التماس للابتغون إلى شيء ، ولا يشدهم شيء ، وذلك بينا تفتقر أسلحتهم الأرض . ونهى نهاية المسرحية متناقضة مع الوضعية الأساسية — أى ضعف النظام وتداعيه — فبمسجد اعتقال الملك الجديد (أبو عزة) للامرش يتوحد بكرسيه مقوما قوائمه جامعا أفراد نظامه في رحلة هي وحيدة القهر ، لتتحول المؤسسات الحاكمة البوليسية والتجارية والدينية إلى ملوحة تسحق الشعب وذلك في مشهد

والمستوى الثالث هو مستوى الثورة وظلها عيد وصديقه زاهد . وصيد هو أحد التالين في مواجهة النظام ، العاملين على اسقاطه ، وهو هارب من بطش السلطة لنا يحيى ، في بيت أبى عزة وترتبطه بعزة علاقة حب وشخصيات هذا المستوى كما وظفها مخرج العرض « مراد منير » نحتها داخل الحدث وتعارضه ، فهي تشرح الحدث وتؤكد من خلال الأفعال ، وتعمل على تعميق الأثر الدرامي للعمل ككل . كما تمارس تأثيراً تفهيمياً على الجمهور ، فتجمله دأب المقطة ، وأصم بأنه في مسرح وشاهد عملاً مسرحياً ، وذلك عندما تأخذ في تغيير ملابسها واستبدال أدوارها أمامه .

ومسرحية « الملك هو الملك » مسرحية بريئة تماماً تلجأ الى عنصر الحكاية التي وإن لم تنتم الى التاريخ ، فهي تخلق عالماً مشابهاً له أو عالماً بوائيه . وتعمل الحكاية شبه التاريخية هنا على إيجاد مساحة بين التفرج والعرض المسرحي ، تعوق من اندماجه وقبأه في شخصيات المسرحية مما يعنيه على استغلال العيرة أو الدرس لما يراه ويعرض أمامه ، وهي تؤكد على عنصر الشرط التاريخي وبالتالي نسيبة الأخلاق القوية وتضيها من شرط الى آخر وهو مايسميه يريخت نفسه « بالبالاستيكية » في بناء الشخصية . فأبو عزة تفتير سلوكياته بعدما اعطى العرش وهو لايعود يستشعر حقدا على الشيخ طه وشهيندر التجار بل يأخذ في التماس الاعذار وللمخرج لأفهامها .

الانتفاع التقليدية وعملها رجل الأمن والتاجر ورجل الدين هي التي تحمل غريبات الوليد وهي التي ترفعه الى سدة الحكم ، ليحكم باسمها ولمصلحتها وبالتالي فهي لئيمها من يحكم ولكن كيف يحكم .

وتحقق مسرحية « الملك هو الملك » هدفين ، الأول معرق يزيد من وعي المتفرج بواقعه ، والثاني جمالي ، فالثقافة الشعبية في ألف ليلة وليلة — قصة النائم واليقظان « توظف بشكل تقدمي بريحي . ولكن يؤخذ على المسرحية أنها تعيد انتاج الواقع العرقي عموما بكل بشاعته وسلبياته ونواقصه دون ادنى تصور لاعادة تركيب هذا الواقع ، فالجدل الذي هو طرح تناقض وطريقة حله مفتقد في النص ، وهذا راجع الى وجهة نظر « سعد الله ونوس » في المسرح والتي يطلق عليها اسم « التيسيس » والتي تبتعد بالمسرح وبمهامه عن التغيير الثوري . ويؤخذ على مخرج العرض « مراد منير » التزامه بوجهة النظر هذه ، وعدم تدخله في العرض لتعديلها . ولكن مع هذا فإن عرض « الملك هو الملك » عرض يحسب بالتأكيد للمسرح المصري ويخرجه « مراد منير » ولأبطاله صلاح السعدلى وحسين الشربيني ولطفى لبيب وشعبان حسين وفايزة كمال ومحمد منير الذي ألهم الصلاة بأغنياته .

من أجل المشاهد في المسرحية . وهنا نتعلم نحن المتفرجين الدرس كاملا حيث لاقى بين الحاكم ونظامه أو بين الرأس والذيل اذ يجمعهما جسم هو المصلحة المشتركة . ان هذا المعنى يترسخ في الأذهان عبر أسلوب التكرار البيهتي ، فعند ايقاظ أى عرق في صباح اليوم التالي يدرك الجميع انهم أمام ملك آخر ، ولكنهم يعرفون أيضا قواعد اللعبة فهم لا يتعاملون مع أفراد ، انما يتدرجون في نظام ، ان هذا هو ما يحدث بالضبط أولا مع ميمون ثم مع مقدم الأمن والشيخ طه وشهيندر التجار ، ويحدث مع زوجة الملك السابق نفسه ، بل إن أبا عرق نفسه يدرك شخصيته الحقيقية ، لذا يتساءل « هل أنا مسجون أم أصاب عقلى أمر من الأمور » ولكنه يقرر أن يستمر في اللعب ، فينتز القمصنة ليقوم بانقلاب قصر . أما الخاسر في كل هذا فهو الملك الحقيقي وكذلك عروبو ، اللذان إفتشلا في ادراك ان الانسان ابن ظروفه ، وبالتالي فانه من الممكن ان يكون انسانا آخر — في الوقت نفسه — اذا ماوضع في ظروف أخرى وهذا هو الشق الثاني من الدرس البيهتي في المسرحية .

وبقى توظيف المخرج الرائع لمعنى المسرحية كلها في مشهد السبوع أو الاحتفال بعيدا ملك جديد ، فمؤسسات



دماء على ستار الكعبة عبد الغنى داود

موضوعية صادقة .. اذن تُبنى الواقعية على الوقائع المحسوسة ، ولكن كما هي في تصور تشخيصي ، وإدراكها الوحدات والكشف في باطنها فيما يسمى الصراع والتفاعل الباطني مع الأحداث .. ومن المعلوم أن مجال التصوير الحديث لدى الكاتب المسرحي محصور في الحوار ومن هنا تتضح خطورة المقولة أو الأسلوب في المسرح .. فليها يجسد الفكرة وطبيعة الشخصية مستتبنا باللغة ، والحوار المسرحي يُكتب أصلاً ليُقال لا ليُقرأ .. ولذلك فللمجسلة المسرحية خصائصها المحددة حيث يكون لها طابعها الصوتي وموسيقاها الخاصة وحلدها من الطول والقصير لتؤدي مهمتها .. وميزة الشعر في المسرحية هي إستغلال إمكانيات اللغة في أتم صورة وألوانها تأثيراً ، ومن هنا نستطيع أن نقول ان الفضل يرجع الى (عبد الرحمن الشرقاوي) الذي أثبت قدرة الشعر الجديد — على شرط أن يكون مستوفياً لطابعه الدرامي بالأفكار والمشاعر الخفية والمقننة ، وبموسيقاه ، وبصوره على الأخص — على تقديم الشكل المسرحي الجديد .. ويشترط (ت . س . البيوت) في المسرحية الشعبية أن تكون قوة الشعر في إنساقه مع روح المسرحية ، ويقول : [إذا كانت المسرحية تنزع الى أن تكون مسرحية شعبية — لا أن تكون إضافة الشعر إليها حلية ، ولا عن طريق تعديد ألقابها بالشعر من باب أول — فعلينا أن نتوقع أن شاعراً درامياً مثل (شكسبير) تتحقق أروع أشعاره جمالاً في أفكار مناظره درامية ، وهذا هو على وجه اللغة ماتعز عليه ، فالذي يمنح المسرحية قوتها الدرامية هو

هذه مسرحية شهية تسير على نسق وصياغة الشعر الجديد الحر . وهي محاولة بذاتها عبد الرحمن الشرقاوي بمسرحيته « جميلة » ١٩٥٨ ، ثم تلاه [صلاح عبد الصبور وشوقي خميس ومهران السيد أحمد سويلم وعبد أبو سنة وأنس داود وعبد سليمان وآخرون] كان آخرهم فاروق جويعة مؤلف هذه المسرحية .. وهم جميعاً لم يستطيعوا الوصول الى فهم وظيفة مفهوم الشعر المسرحي .. وصلة ذلك بمفهوم الحوار الدرامي في المسرحية الشعبية ، ومفهوم الأسلوب المسرحي من حيث هو ، وصلته بالبنية الدرامية ، فهناك خطأ جوهري في فهم البناء الدرامي للجم ، وما يتطلبه من لغة خاصة به .. حيث يبنى الأسلوب المسرحي على رؤية الكاتب المسرحي لشخصياته وللحياة التي يعيشها ، والحقائق التي تتكشف عنها الحياة .. وتصورها لها من خلالهم ، وكيف يرى هذه الشخصيات في علمها الذي تحيا فيه رؤية موضوعية ، والطريقة التي يتخيل بها هذه الشخصيات في موقفها هي بحيث تكون هي التي تسيطر على تصويرها لها .. كما أنها هي التي تسيطر على بنية المسرحية وصور أسلوبها . فمقومات الشخصية المسرحية وتصوير الكاتب للبنية الدرامية أمران متصلان أشد الاتصال بالأسلوب .. وأساس الواقعية المسرحية ليس في نقل الواقع — بل هو — في الإيمان بالوقائع الموضوعية التي يمر بها الناس في حياتهم والتي تمثل أعظم حقائق الحياة ، وبعض هذه الحقائق الحيوية مثالية بمدلولاتها .. ولكننا كما تبدو من تصوير هذا الواقع معيارية

الذى يمنحها قوتها الشعرية فلم يقتص أحد بعض مسرحيات شكسبير بأنها أكثر شاعرية .. فى حين خص أخرى بأنها أكثر درامية . ففلس للمسرحيات هى الأثر شاعرية ودرامية فى وقت واحد ، لا بالجمع بين نوعين من أنواع الشاعرية ، بل بكمال التفتح لنوع واحد ووحيد من النشاط الفنى [.. فالفرق شاسع بين نوعي الشعر الغنائى وشعر المسرح .. فشعر المسرح حوار ، والحوار المسرحي ليس مجموعة أقوال تلقى على جمهور ، بل هو حديث يقول فيه الأشخاص مايقولون فى مجابهة شخصيات أخرى أو موقف ما .. وما يقوله ليس تلاوة لقول أو شعر محفوظ .. أو إلقاء لحظية على جمهور .. ذلك لأن الحوار نفسه (فعل) به نرى الأشخاص وهم (يفعلون) .. ولقد مررنا منهم من أمر أنفسهم فى موقفهم بوصفهم أشخاصا أسوأ يواجهون موقفا موحدا ، لا يواجهون — بأقوالهم أو بأفعالهم الممثلة فى أقوالهم — إلى الجمهور — بل لا وجود لهذا الجمهور بالنسبة لهم .

ولقد كان (شوقي) يستند طاقات اللغة فى شعره وصين ذى طابع درامى ، ويتجه فى ربط مناظرها طابع غنائى بالناحية الدرامية (كمناجاة أنوريس للأفلاكي مثلا فى « مصرع كليوباترا ») ، وكذلك أفاد (شوقي) من موسيقى الشعر ، ومن أصوات الحروف ، ولوع فى بحور الشعر ، ووزع أجزاء القصيدة أحيانا بين الشخصيات مما يؤدى وظيفة الشعر الدرامية فى بعض المواقف .. وتكاد تخلو بعض مسرحياته من الشعر الخطائى .. وإن شأنا جميعا ضعفت فى الإقناع والتصوير وإحكام الوحدة .. وهيب شعرها أن الشاعر يكثر فيه الغناء فيتخلف بذلك عن الحدث فى تطوره ، ومن إحكام تصوير الشخصيات .. وهذه الغنائية توقف الحدث أحيانا ، وتضر بالوحدة العضوية الضرورية والحركة الدرامية فى المسرحية ، ولم يستطع (عبد الرحمن الشرقاوى) ومن جاءوا بعده — ومنهم مؤلف مسرحيتنا هذه أن يتحاشوا ماوقع فيه (شوقي) من غنائية وخطائية ، ولم يستطيعوا أن يوفقوا بين تملكهم للغة وإثرائها من الممكن إستغلال إمكانياتها فى التصوير وتقسيد المعنى الدرامى للأحداث . ولقد تخلف قالب الشعر الجديد عن أداء وظيفته الدرامية فى مسرحية « دماء على ستار الكعبة » لعدم إدراك المؤلف للبناء المسرحي من واقع الأحداث المباشر ، ووقعه فى الغنائية التى لا تلتصق بقوة الأداء المسرحي .. يضاهى لى هذا خطائية فجة وسافرة فأبطال مسرحيته (الحجاج ، وسعد ، وسلام ، وأمين المصرى ، وسليم عبد الله ، وحسب الله

كامل ، ورفيق الأنس ، وصفاء الملك ، وعلاء الدين ، وأمين المصرى) يعطون جميعا ويتوجهون إلى الجمهور مباشرة .. وفى مثل هذه النصوص لا يجب أن يتوجه المؤلف المسرحي فى عمله التاضح إلى الجمهور فى أقوال شخصياته إذ يجب أن يظل المتفرجون جميعا خلف الجدار الرهوى فيشهدون الحوار الذى يؤهمهم أن الشخصيات تواجه الواقع الحيوى حقيقة ، ولا تواجه جمهورا من المتفرجين .. وفى هذه المسرحية الكثير من التعميم كله دون أحداث حقيقية مجسدة ، وهذا ما يجعل المسرحية تتخلف فى بنائها الفنى .. (فسعد وسلام والحجاج وغيرهم) لا ينطقون إلا بحكم ونصائح مبتذلة هى مجرد تعليق — فات أوانه — على الأحداث بعد نقلها من الواقع مباشرة إلى خشبة المسرح — هذا المسرح المحيى الذى يتصد على شبك التذاكر والصالا والمقاعد المثبتة ، وأضواء قاعدة الخشبة ، وتغير المناظر والإستراحات والموسيقى — كما يسميه أحد منظري المسرح المعاصر (بيتر برون) .. وليت المؤلف عبر عن مشاعر تتصل بمواجهة الواقع المتناظر والأحداث المقبلة ، كى يدعنا نتخيل الأحداث المتوقعة فى ضلوعها وتوعدنا من خلال باطن الشخصيات — ولكنه حين يعبر عن هذه المشاعر يستدبر الأحداث ، فيراها الأشخاص من جانبها الذى وقع ، وبذلك يقف الحدث تماما ، لنستخلص المشاعر أو العبرة مما وقع من قبل ، فى صورة راء وخطيب وصبيحات لا يوص بها أصحابها فى صميم القوابع ، بل يعمون مشاعرهم السطحية فى صرخات دائمة تسمى باللامعة على العصر .. [وأن الطوفان قادم .. ومن هو غير الأحكام وشكر الحكام] (و — عصبت الله كى استغفروا — وغيرها) ، وعلى القدر أحيانا ، وهنا يفقد الحوار الدرامى وظيفته ، بل يتعدى الحوار لأن المسرحية تنقلب إلى شبه مناحة عامة جوبهرها الحرب من مواجهة الواقع بما يستحقه فى مثل هذه الحالات من صرامة وحزم .. فالنقد السطحي الذى يقدمه المؤلف هنا للدكتاتورية هو نوع التنفيس والتعقيم المسموح به .. أما إذا كانت المسألة مسألة إبراز المقدرة لدى الشاعر على نظم الشعر الخطائى على حساب إظهار موقفه الدرامى ، وتوجهه مباشرة إلى الجمهور — فإن هذا أيضا لم يتحقق فصياغته الشعرية مضطربة وقلقة ، وصورة سطحية وغير موجية ، ولديه ميل إلى التعميم فى المواقف المنفصلة التى تتكون منها المسرحية بما لا يتفق والوظيفة الدرامية للشعر .. حيث نجد أن كل منظر من مناظر المسرحية هو كيان منفصل مستقل نجد فيه الشخصيات

شخص بعينه .. يظهر ذلك من نوعية المواقف التي عتفها الجموع ، و إستخدام لألات العصر الحديث من لاسلكي وبنادق ومدافع في القمع والإهابة ، ومن ذكر لتبيل العظيم وللطمى وليدان الحسن وأسياء القاهرة ، ومن تصوير لهزلة الإنتخابات وإختبار نواب الشعب ، وإقسام بطاقة الحجاج الى يمن ويسار ووسط — ومن شخصية سعاد (سميحة أيوب) التي يحياها الحجاج ، ومن جوع الشعب الذي يقودهم (سلام) (إبراهيم الشامي) المواطن البسيط الذي يقف لمساندة سعادة التي تحب فارسا اسمه (عدنان) كان هو الحجاج في يوم ما ثم تحول من هذا الثائر الى ذاك السفاح . وعندما يقبض الحجاج (يوسف شعبان) على سعاد التي تمثل رمز مصر بتمه إعتفاء عدنان الثائر ، ويقدمها للمحاكمة، الصورة التي يكشف فيها الشهود من أبناء الشعب نفها وهم سليم عبد الله (مصطفى كمال) ، وأمين المصري (خالد النحوي) ومتولي كامل متولي (السيد خطاب) ، ويقوم فيها بالإدعاء بطاقة الحجاج حسب الله كامل (علي قاعود) اليساري وعلاء الدين (محمد أبو العينين) اليمني ، ورفيق الأنسي (محمد الشويحي) الذي يمثل الوسط .. ويحكمون عليها بالإعدام لتنتهي المسرحية في الساحة التي تحولت الى سجن والجموع حول سعاد بينما يتبدل حبل المشنقة .

ومن هنا أخرج المؤلف (الحجاج) عن دوره التاريخي ، وحله معاني هو أصلا لا يحملها .. ومن هنا أيضا كان من المفروض أن يكون الرمز هو أقوى أداة في هذا العرض .. لكنه صنع علاقة منقطة بين الحدث والرمز .. إذ تحمل المؤلف عن الحادثة التاريخية في مقابل رمز منزه ، وأصبح الرمز لا يجد مايمثله في الواقع .. ساعد على ذلك أن مشاهد المسرحية لا تكمل بعضها بعضا .. فتارة عن الشرق وتارة موقف من الغرب ، وبالتالي القول على عواهنه . فالنص عبارة عن قصائد مصمتة ليس فيها تتابع في الأحداث بحيث لا يرتبط الحدث بالحدث الذي يليه ولا يؤدي الى حدث يتبعه .. فليس هناك ما سيحدث بعد .. لأن كل مشهد وحدة خطائية مستقلة .. ومن هنا لم يوفق الممثلون إلا في خلق مجرد تفاعل منزه بينهم وبين الصلاة .. فإشارات وإيماءات الممثلين تنجس في إتهامه والنص في إتهامه آخر .. لذا فالنيل المرسل والمداول غير صحيح .. ولم يتم التفاعل الوجداني مع الحادثة لأن الشخصيات خرجت عن مضامينها التاريخية وأصبحت لهالة الجدل بين الممثل والنص علاقة غير مترتبة .. فالدلالات التي

يكمل كل منها حديث الآخر مما يتعذر فيه مفهوم الحوار تماما .. إذ أن وظيفة الحوار هي التأثير في الشخصيات بما يتصل والموقف ، وما يكشف عن الجوانب الباطنة الانجماية من نفس صاحبه ، ويستلزم ذلك تنوعا في إدراك الموقف ، وصنوف السلوك تتماهى على حساب الشخصيات ، بحيث لا تتردد النظرة إليه لدى الشخصيات كما يحدث هنا .. ومثل هذه المواقف الخطائية والإستراتيجية تحمل بها المسرحية مما يمس الإحساس بالمعنى الدرامي والسمو بالصياغة — أما أشعاره فنغائية ساذجة التصور — مكررة المعاني في أبياتها بعضها مع بعض فتمنع الإخطاء في الحوار الدرامي — كما قلنا — هو في المحاولة للحفاظ على نقل الواقع على أساس أن هذا النقل هو الواقعي ، وتضيف أن الواقع في هذه المسرحية قد نقل في شكل استكتشات سطحية غليظة لا يتم إلا بالتعليق على بعض الوقائع في خفة وإبتذال .. فالتقصير في الحوار في هذه المسرحية يرجع الى القصور في الإدراك الدرامي نفسه .. بالإضافة إلى أن الخطابية والغلطية أمران مضادان للموقف المسرحي — ومن ثم فقد شعر هذه المسرحية — بخطائيه وغنائيه — كل وظيفة درامية له ، وأشار الى قصور لدى الشاعر في إدراك وظيفة الحوار الدرامي .

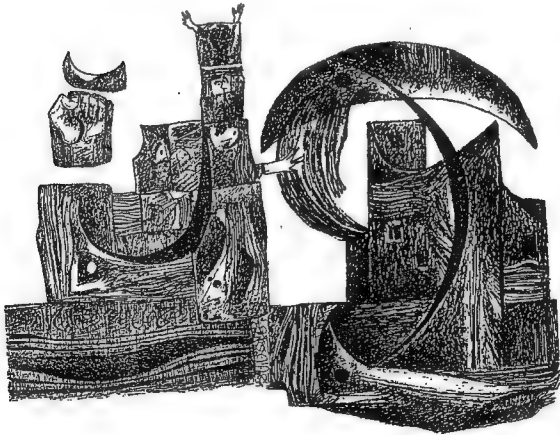
وعندما تنتقل الى العرض المسرحي الذي يقدم على خشبة المسرح القومي وعلاقته بهذا النص نجد أن المخرج (هاني مطاوع) جامد قدر المستطاع أن يجسد هذه القصائد المتأثرة ويربطها من خلال أدوات المسرحية ، مستغلا عناصر العرض المسرحي المختلفة ، محاولا أن يجمع جزئياته التي تسقط على الواقع مباشرة متمسكا برؤيته للمسرحية وهي كما يقول : [إنها ترصد اللحظة التي يتحول فيها الحاكم من ثائر الى طاغية ومن يهمل الى سفاك وتؤكد الدور الذي تلعبه الجماهير في السماح بهذا التحول بسبيليتها حين تتركه للقيادات لتشكيل مصائرهما والتلاعب بمقدراتها ومن ثم فهي صيحة ضد الاستبداد بكل أشكاله] وفي الحق أن هذا التحول الذي أراد أن يبرزه المخرج لم يتجسد في النص بشكل محسوس . فمن المفروض أن تكون أحداث المسرحية عن واقعة ضرب (الحجاج) للعبة بالمشجيق في ولاية الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان ، وتعليقه لجنة عبد الله بن الزبير — التشجيع لعل بن أبي طالب وآل بيته — على باب الكعبة — فالقروض إذن أن يكون النص تاريخيا والحادثة تاريخية .. لكننا نجد أحداثا أخرى غير الحادثة التاريخية ، ونجد حجاجا آخر يمثل ديكتاتورا معاصرا .. وكل الإيماءات والإشارات تشير الى أنه

فسلام ابن الشعب بليس الأبيض ، وسعاد رمز مصر تلبس الأخضر والحجاج بليس الأسود ، وحسب الله كامل الشيوعي بليس الأحمر .. وهكذا .

أما الموسيقى والألحان (سليمان جميل) فلا علاقة لما بأي موضوع تناوله العرض مما أحدث لبسا وتحميا على أى معنى محدد .. فهى ألحان دينية حماسية عموما تصلح لأى مناسبة . وقد لجأ المخرج الى الإضاعة الباهرة دون تلوين كثير حتى تكون السيادة للكلمة الشعرية .. وبما أدى الى أن يظل العنصر السمعى الحفظائى هو الأساس فى هذا العرض ، ويظل الجانب المرئى منفصلاً عن ما يحدث ، وساعد على ذلك الأداء الميلودرامى الذى يسعى الى إنباز العواطف وإلى الاستعراض الترجمى أو الى الأداء المثلثى .. وعشياً حاول المخرج مستعينا بالكلمة والتشكيل والإضاعة والأداء أن يجمع كلاً متناغماً . لكن اتى له الوصول الى ذلك التناغم المطلوب مادام النص أساساً يحمل بطور التفكك .

يرسلها الممثلون تحمل رموزاً مزيفة ليست من داخل العمل .. بل من خارجه .. إذن أن (الحجاج) مرة يكون هو الحجاج ومرة لا يكون . والجاميع فى هذا العرض مثال آخر على ذلك حيث تنتقل هذه الجاميع من الإنفعال بمشاعر المول واللحز إلى الرقة والحزن خوفاً على (سعاد) دون تمهيد — تأسين تماماً المول الذى كانوا فيه منذ لحظات قليلة .. ثم الإنتقال الى جو الفرج ، وفجأة يقفون خلف سعاد فى صمت وهى تحتطب .. وبعد ذلك تتحول الى مجرد ديكور ساكن .

ورغم كثرة المشاهد فقد صُمم الديكور (تصميم أشرف نعيم) بشكل يسهل تغييره من الساحة الى قصر الحجاج الى السجن الى بيت سلام دون صعوبة .. مستخدماً بعض الموتيقات التشكيلية البسيطة أما الملابس التى صممها أشرف نعيم ايضاً فتشير الى ملامح الشخصيات بشكل مباشر .



الأصول الاجتماعية للثقافة الجامعية

عرض : السماعيل المهدي

بأن هذه الاعيادات هي نتيجة تعليم الأيون وليست نتيجة مستواها الاجتماعي في حد ذاته ، ويعترف بأنها موجودة حتى في الديمقراطيات الشعبية (البلاد الشيوعية) .

والكتاب يتكون من ثلاثة فصول ثم ملحقات إحصائية في حوالي سبعين صفحة . وبعض إحصائياتها تتعلق بالتعليم الجامعي عموماً وليس بموضوع الكتاب .

أبناء الطبقات

يبدأ الفصل الأول بأن ٦ ٪ فقط من أبناء العمال يتحقون بالتعليم العالي وأن الوسط الطلافي وسط بورجوازي . ففي مقابل فرصة واحدة للالتحاق بالجامعة لدى أبناء الأجراء الزراعيين ، توجد سبعون فرصة لأبناء الصناعيين ، وأكثر من ثمانين فرصة لأبناء أصحاب المهن الحرة . وهذا يبين أن النظام التعليمي يعمل على استبعاد أبناء الطبقات المحرومة . وللأسف أن الكتاب لا يشرح النظام المالي والنظام الإجرائي للالتحاق بالتعليم العالي في فرنسا ، ولا يتعرض من قريب ولا من بعيد لأسباب الفروق المذكورة — هل هي مصاريف التعليم أم الظروف المعيشية أم درجات النجاح . ولكنه يكتفى بالأحصائيات التي توضح ما يسميه الوسط البورجوازي للطبقة ، مع التركيز على الوراثة الثقافية المذكورة . وفي أحد الجداول يقول إن فرص الالتحاق بالتعليم العالي عام ٦١ — ١٩٦٢ ، هي ٧,٧ لأبناء الأجراء الزراعيين و ٣,٦ لأبناء المزارعين و ٢,٤ لأبناء المشتغلين بالخدمات و

كتاب هذا الشهر اختارته لي الأستاذة رئيسة التحرير . عنوانه : « الوراثة — الطلبة والثقافة » . يقصد الطلبة كورثة للثقافة من خلال وضعهم الاجتماعي . وهو من تأليف الباحثين الاجتماعيين بير بورديو وجان كلود ياسرون . وفي تصدير الكتاب أنهما اعتمدا في كتابته على أبحاث « مركز علم الاجتماع الكروي » وعلى إحصائيات مركزين إحصائيين وعلى الدراسات والأبحاث التي أجراها أو أجراها تحت إشرافهما طلبة الاجتماع بجامعة ليل وبجامعة باريس حول : « المعرفة المتبادلة بين الطلبة » ، و « الفلتق إزاء الامتحانات » ، و « محاولة التكامل » ، و « الفراغ عند الطلبة » ، و « الطالب في نظر الطلبة » و « مجموعة المسرح القديم في السوربون وجمهورها » ، و « الطلبة والسياسة » ، الخ . ويعتذر الكتاب عن أنه ركز على طلبة الآداب ، ويبرر ذلك بأنهم يمثلون العلاقة النموذجية بين التعليم الجامعي والثقافة .

ومعظم الكتاب عبارة عن مجموعات من الإحصائيات والجداول الإحصائية والرسوم البيانية الإحصائية . والفكرة الرئيسية التي يكررها ، هي أن أبناء الطبقات الريفية أو العليا يحصلون بحكم ثقافتهم العائلية والاجتماعية على امتيازات في النجاح وفي الالتحاق بالجامعة بالنسبة لأبناء الطبقات الشعبية وأن هذه الامتيازات تشكل خلافاً في تقاليد المساواة وديمقراطية التعليم ! ولم يقترح حلاً لهذا الخلل إلا في كلمات سطحية سريعة . بل وفي بعض الجداول الإحصائية يعترف

... يقدم رسماً توضيحياً عن ذلك يفيد أن ٦٠ ٪ من أبناء الطبقات العليا يشاهدون المسرح مقابل ٢٠ ٪ من أبناء الطبقات الشعبية و يتبع الطبقات المتوسطة بين الستينين ، وأن ٣٤ ٪ من أبناء الطبقات العليا يشاهدون حفلات الموسيقى مقابل ٢٠ ٪ من أبناء الطبقات الشعبية ، وأن ٣٩ ٪ يشاهدون المتاحف والمعارض ومجموعات اللوحات الفنية مقابل ٢١ / ، وأنه بالنسبة للإنتاج الحديث فإن ٧٢ ٪ من أبناء الطبقات العليا يشاهدون مسرح الطليعة مقابل ٣ ٪ من أبناء الطبقات المنخفضة ، و ٦٨ ٪ يشاهدون حفلات موسيقى حديثة مقابل ٤١ ٪ ، و ٣٠ ٪ يهتمون باللوحات الفنية الحديثة مقابل ١٥ ٪ ، وأن ٣٩ ٪ يلهون على آلة موسيقية مقابل ١٥ ٪ ، وأن ٨٠ ٪ يملكون كتباً عن الفن مقابل ٥٤ ٪ ، الخ .

ويستخدم الكتاب تعبير « الثقافة الحرة » التي يقول إنها تشمل المعارف ومعارف التصرف واللذوق ، وإنها شرط للنجاح في بعض الكليات . ويقول إن هذه اعتبار ثقافي ، يرثه الطلبة من أصولهم الاجتماعية المتميزة ، ويعتمد على ارتفاع المستوى الاجتماعي . ويقول إن أبناء الفلاحين والعمال يستطيعون أن يحصلوا على معرفة بالمسرح الكلاسيكي بدون وسائل الثقافة المذكورة ، وذلك من خلال القراءة الحرة . لكنه سيترك في الإحصائيات الأخيرة أن الراديو والتلفزيون يعتبران من الوسائل البديلة لمعرفة المسرح . ويكرر الحديث عن « الامتياز » الذي يتمتع به أبناء الطبقات العليا من حيث تعودهم على ما يسميه « ثقافة المرفق » *la culture savante* ، وأنه حتى فيما يسمى « الفنون الجماهيرية » مثل موسيقى الجاز والسيتا فإن أبناء الطبقات العليا يتفوقون في معرفتها .

ويقول إن أبناء الطبقات الشعبية يستطيعون تعويض نقص « الثقافة الحرة » بالقراءة . لكن هذا يجعلهم أكثر حاجة إلى التعليم . فالتعليم المدرسي العام والعالي يظل هو الطريق الوحيد إلى الثقافة لأبناء الطبقات المحرومة وبالتالي فهو الطريق الوحيد إلى ديمقراطية الثقافة وعدم تكهن اللامساواة البديهة إزاء الثقافة . لكن الكتاب لا يتعرض لكيفية قيام التعليم بمهمة التعويض الديمقراطية هذه . ويكتفي بأن يكرر أن الميراث

١. لأبناء العمال و ٩,٥ لأبناء الموظفين و ١٦,٤ لأبناء الذين يدرسون في الصناعة والتجارة و ٢٩,٦ لأبناء الكوادر المتوسطة ... إن شاء الله سبحانه وتعالى . الحرة والجوادر العليا . ويذكر مؤلفهم على مطلب التثاقف ... إذا يؤكد بلا شك أن ... الالتحاق بالدراسات العليا قبل باخافان المستوى الاجتماعي ونهت مارتقاه نفس الكتاب ليذكر أبدا حتى في الصفحات المتخصصة للإحصائيات نسب الالتحاق بالجامعة بالنسبة لعدد السكان . فمثلا إذا كان ٦ ٪ من أبناء العمال يلتحق بالجامعة مقابل نسبة كبيرة من أبناء الكوادر العليا ، فما الفرق بين عدد هؤلاء المتحقين بالنسبة لعدد السكان ، لأن هذه العمال أكبر كثيرا من هذه الكوادر العليا مما يخالف الفرق في عملية الالتحاق . ومن هنا كان يجب أن يقارن الكتاب بين نسبة طلبة كل فئة ونسبة الفئة نفسها إلى مجموع السكان . لكنه في الحقيقة رغم

إحصائياته يتعمد من الموضوعات الهامة التي تدخل في باب تحليل الطبقي للظواهر . فمن الجائز أنه نتيجة ضخامة بعض الفئات أو الطبقات الاجتماعية بالنسبة لغيرها ، فإن النسبة المئوية المذكورة تتحول إلى عدد أكبر من الطلبة يزيد عن عدد طلبة فئة اجتماعية صغيرة ذات نسبة عالية في الالتحاق . وبالتالي فمن الجائز أن أبناء الفئات الشعبية في التعليم العالي يزيد عن أبناء الفئات المتوسطة والعليا . وهذا ما كان يجب أن تتواءم الإحصائيات المباشرة بدلا من اللف والدوران والكلمات الزناة !

ويقدم الكتاب إحصائيات أخرى عن نسبة عدد الإناث إلى الذكور من مختلف الفئات في الالتحاق بالتعليم العالي . وعدد الإناث عموما أقل من الذكور في المتحقين من مختلف الفئات ، ما عدا أبناء الكوادر المتوسطة وأبناء أصحاب المهن الحرة والكوادر العليا التي تزيد فيها نسبة التحاق الإناث عن نسبة التحاق الذكور . ويذكر إحصائية عامة ، هي أن أغلب الفتيات من مختلف الفئات يلتحق بكلية الآداب ، بينما أغلب الشبان يتحقون بكلية العلوم . ويقول إن الالتحاق بالطب والصيدلة يشكل ٣٣,٥ ٪ من الذكور والإناث أبناء الفئات العليا ، و ٢٣,٣ ٪ أبناء الكوادر المتوسطة ، و ١٧,٣ ٪ أبناء العمال ، و ٣,١٥ ٪ أبناء الأجراء الزراعيين . ويتكلم بعد ذلك أيضا عن المساعدات المالية للأعاشة . وهذه سيخصص لها في آخر الكتاب إحصائيات كثيرة .

من يعرف من ؟

ويتحدث عن استطلاع للرأى أجرى في جامعة باليس عن وقت فراغ الطلبة وشعورهم بعدم الالتزام بمواعيد أو واجبات محددة . ويتضح من الاستطلاع أن الطلبة لا يستفيدون من وقت فراغهم . ولكنه لا يناقش هذه القضية . كذلك يتحدث عن التكامل والترابط الجامعى ويقول إنه غير موجود ، وإنه يحتاج إلى نظم جامعية مفروضة . ويستثنى من ذلك المدن الجامعية الصغيرة في الأقاليم لأنها ترتبط بقولكور طلابى معين يفرض على الطلبة طقوساً وأغالى معينة ترجع إلى التكامل في الجامعة المحلية أكثر مما ترجع إلى الطلبة . كذلك يلاحظ أن درجة ما من الترابط لا تزال قائمة في كليات الحقوق والطب ، وهير ذلك بأنها لا زالت الأكبر برجوانية من الكليات الأخرى ! وكان طلبة الحقوق والطب يشكلون عام ١٩٠١ ، ٦٠ ٪ من مجموع الطلبة فأصبحوا حالياً يشكلون ٣٠ ٪ ، في مقابل طلبة الآداب والعلوم الذين كانوا يشكلون ٢٥ ٪ فأصبحوا حالياً يشكلون ٦٥ ٪ .

ويتناول ظاهرة المعرفة المتبادلة بين الطلبة ، ويقول أنها ضئيلة جداً خصوصاً في باليس . ويستعملها تفصيلاً بالأرقام في ملحقات الكتاب . لكن أكثر أنواع المعرفة المتبادلة ، هي بين الطلبة أبناء الطبقات الاجتماعية المتسيرة جداً . وهذه الظاهرة تنمو تبادل المعلومات والتجارب الثقافية . فالمعرفة المتبادلة وتبادل الأحداث معناه تناقل المعلومات والفوائد الثقافية ، والتيه إلى الكتب التي تقرأ أو تستمع من المكتبات العامة ، الخ . ورغم الانخفاض الشديد في المعرفة المتبادلة بين الطلبة ، فإن الاتصالات المتتارة وتؤثرات المصادفات تكفى لنشر الشائعات وعخصوصاً المرحبة عن الأسئلة . فيها تتخفى للمعلومات الخاصة بالامتحانات مثلاً ، تهيد الشائعات القارعة . ويستنتج الكتاب من ذلك كله أن من المشكوك فيه أن الطلبة يشكلون مجموعة اجتماعية متجانسة ومستقلة ومتكاملة . يقول إنهم أقرب إلى التجمع الذى بدون اتساق منهم إلى المجموعة المهنية ، وأن الوسط الطلائى في حد ذاته يمثل « لانظاما » *anomie* يستمس بالتواجد المكائى والحضور السلبي والمناخية القوية على الشبهات . ومع ذلك فهم يشكلون ظاهرة ثقافية أو علماً ثقافياً . فالطلاب الجامعى يتود على نادى السينا ويشترى أسطوانات ويوزن غرفته بلوحات فنية ويكتشف الطليعة

الثقافى ينتقل إلى أبناء الفئات المتعمرة . ويقول في هذا الصدد نبذة هامة توضح أهمية التعليم الثقافى المطلوب لأبناء الطبقات المتسيرة . نقول : « بالنسبة لأبناء الفلاحين والعمال ، الذين وصار التجار ، فإن اكتساب الثقافة المدرسية هو لبنة - كذلك بثقافة أخرى » *acculturation* . ذلك أن تعلم الثقافة بما فيها العلمية ، يفترض مجموعة من المعارف ومعارف التصرف ومعارف القول تعتبر موارثاً للطبقات المثقفة .

ويقول الكتاب إن « ثقافة الصفوة » قريبة جداً من ثقافة التعليم ، لدرجة أن ما يجد ابن الفلاح أو العامل أو البرجوانى الصغير مشقة كبيرة في اكتسابه من انتساقه يكون معطى عالياً لابن « الطبقة المثقفة » . ولأحظ أن الكتاب يخلط دائماً بين الطبقات العليا والصفوة والطبقة المثقفة ، مما يعنى أنه يخلط بين أغنياء فرنسا والصفوة المثقفة في فرنسا !! ويقول إن ثقافة هذه الطبقة هي الأسلوب واللذوق والروح ومعرفة التصرف ومعرفة الحياة — وهذا في الحقيقة تعريف غريب للثقافة ! وهو أقرب إلى تعريف البلقاة وحسن التصرف . وهو ما يبره أبناء تلك الطبقة تلقائياً ، بينما يبدل أبناء الطبقات الشعبية جهوداً لاكتسابه .

ويتحدث عن العامل الجغرافى ويقول إنه مرتبط تماماً بالعامل الاجتماعى ، لأن الإقامة في مدينة كبيرة أو في باليس يعبر عن وضع اجتماعى أعلى من الإقامة في الريف .

ويقول إن نسب الأصول الاجتماعية في الدراسات العليا ، هي شبيهة بنسب الاتحاق بالجامعة . بينما يقول إن نسبة التحاق أبناء العمال بالتعليم الثانوى ارتفعت بانتظام حتى وصلت حالياً إلى ١٥ ٪ . ويكرر التأكيد على ما يسميه « قتل الوراثة الثقافية » واللاسواة أمام التعليم ، ويقول إن نظام التعليم إذا ما يتغير فإنه سيعمل آلياً على استمرارية الامتيازات المذكورة . ويقول إنه بينما تسمى سياسة المنح الدراسية إلى تحقيق المساواة في التعليم المالى أمام الطبقات الاجتماعية ، فإن ميكانيزمات نظام التعليم تعمل ضلها على استبعاد أبناء الطبقات الشعبية والمتوسطة . ولأحظ أنه لم يورد أى إحصائيات عن تطور الأصول الاجتماعية للاتحاق بالتعليم المالى لكى تعرف اتجاه هذه الظاهرة . وهذا يعنى أن الكتاب يعبر في الحقيقة عن تدهور الثقافة الجامعية لا عن استبعاد أبناء الطبقات المتخفضة والمتوسطة .

ويرفضون تفسير هذه الظاهرة التي تعبر عن اللامساواة الثقافية . ومعنى ذلك في الحقيقة أنه يقول إن أبناء الطبقات الشعبية غير المثقفة يكسبون التعليم الجامعي ! لكن يبدو أنه يقصد أنهم يرفضون جوا غير مثقف على الجامعة . ويقارن ذلك بالوضع في بلاد الديمقراطيات الشعبية (البلاد الشيوعية) . يقول إنهم في فرنسا يحاولون الوصول إلى المساواة بين أبناء الفئات في الالتحاق بالجامعة ، لكن هذه مساواة شكلية ظلالا أنها لا تلغي بأجراها تروى اللامساواة الثقافية و « الطوائف » الثقافية الاجتماعية كما يسميه .

ويكرر الحديث عن فكرة « المواهب » الموروثة في الفئات المثقفة ، لكن لا يناقشها ولا يناقش التكاثر الوراثي والتكاثر المكتسب ، ويكتفى بالقول بأن فكرة المواهب تتجاهل الإنجاز الثقافي المذكور الذي يصل إلى درجة قدرات التعامل باللغة والتحكم في اللغة . فالثقافة تتحدد بالبراعة في الكلام وفي الكتابة وتتعدد الاستعدادات . وأبناء الطبقات الممونة يرون من عقائدهم أساليب وعادات التفكير اللازمة للجامعة . وبالتالي فإن أي ديمقراطية حقيقية تقتضي أن نعلم أبناء الطبقات الشعبية هذه الأساليب والعادات — أن نعلمها لهم في المدارس وفي الجامعة . ويذكر من وسائل ذلك البرامج والأعمال العملية والتدريبات وجمعيات العمل . ويؤكد على ضرورة تدخل الأستاذ الجامعي بمختلف الوسائل . ويقول إن التعليم الديمقراطي حقاً يستهدف إعطاء أكبر عدد ممكن من الاستعدادات التي تصنع الثقافة الجامعية ، بينما التعليم التقليدي يستهدف تشكيل واختيار صفوة من المولودين في ظروف حسنة . ويطالب بعلم تربية عقلاني يقوم على النظرة الاجتماعية إلى اللامساواة الثقافية ويحصل على خفض نتائجها .

إحصائيات

يخصص الكتاب ٦٤ صفحة للملاحظات الإحصائية التي توسع مجال الإحصائيات والجداول والرسوم الإحصائية الواردة قبل ذلك ! وسوف اختصر غرض منها .

ويذكر بإحصائية كبيرة من وسائل المعرفة بالمسرح وارتباطها بالأحور الاجتماعية لدى طلبة الليسانس ، من حيث المشاهدة المباشرة أو المشاهدة بالفيديو أو التلفزيون أو القراءة . ثم يذكر إحصائية عن معرفة نوع المسرحيات عموماً . ويقسمها إلى : ١ — مسرحيات كلاسيكية (هيجو وموليرو وشكسبير وسوفوكليس) : وهذه يعرف منها

الأدبية . فالتدريسون الصغار يأخذون عن الكبار وسائل الأنباء إلى هذا « العالم الثقافي » . ومع ذلك فلا تكاد توجد مجموعات مسرح أو مجموعات شعر أو مجموعات ثقافية طلابية فعلاً .

وتعرض الكتاب بسرعة لدور الأساتذة الجامعيين . ثم ينتقل إلى السياسات . فعدد الطلبة اليساريين في جامعة باريس أكثر منه في جامعات الأكاديمي ، رغم أن جامعات باريس هي الأكثر برجوانية . ويرتبط الموقف اليساري لارتباط كبير بالانتماء إلى الطبقات الممونة . لكن اليساريين في باريس يرفضون الانتماء إلى أحزاب اليسار ، ويحاربون لأنفسهم لانتساب يسارية جديدة ، مثل : « الرئوسكولية الجديدة » ، و « المفوضية الثانية » و « الشيوعية الجديدة الثورية » ، الخ . ويبلغ نسبة عدد اليساريين في آداب باريس ٧٩ ٪ مقابل ٥٩ ٪ في آداب الأكاديمي . وتزيد كثيراً نسبة الذكور في النشاط السياسي ، بينما الإناث أقل ميلاً إلى السياسة وأقل ميلاً إلى اليسار وأقل اشتراكاً في المسابقات الاتحادية . وحتى قرأتين للصحف أقل وخصوصاً الصحف السياسية . ورغم أنهم يخصصون وقتاً مناسباً للوقت الذي يخصصه الطلبة للعمل الدراسي ، إلا أنهم يقرآن كتباً أقل في الفلسفة والاجتماع . وموقف الطالبات من المستقبل من حيث عدم ضمان وعدم تحديد المهنة التي سيمعلن بها ، يشبه موقف الطلبة أبناء الطبقات الشعبية .

الخاتمة

وتخصص الصفحات ، يقول الكتاب إن الطلبة والطالبات يواجهن قلق الامتحانات باستخدام الخفلة . فهم يحاولون استخدام طقوس دينية للتغلب بموضوع الامتحان أو بالدرجة ، ويلبسون تماثيل معينة يوم الامتحان ، ويقدمون لوحات للكائنات تحمل التوسلات للمعلماء ، الخ . ويخضع النجاح أيضاً لتأثير اللامساواة الاجتماعية التي يرمعون أنها لامساواة طبيعية أو لامساواة في المواهب .

ويكرر الكتاب التأكيد على الظاهرة الارتباط بين الثقافة والأحور الاجتماعية ، فيسميها « اللامساواة الثقافية المشروطة اجتماعياً » . ومع ذلك فهو يرجع إليها ظاهراً انخفاض مستوى التعليم الجامعي ، رغم أن إحصائياته تقول إن أغلبية الطلبة الجامعيين من أبناء الطبقات العليا والمتوسطة ! ويكتفى بأن يقول إن هؤلاء الذين يشكون من أن الطلبة لم يعمدوا يقرأون وأن مستواهم ينخفض من سنة إلى أخرى ، إنما يتجاهلون

ثم يرتفع إلى ٥٠ ٪ فوق سن ٢٥ سنة . أما الانتماء إلى المين فيبلغ ٩ ٪ ثم ١٥,٥ ٪ ثم ينخفض إلى ٦ ٪ . وفي الانتماء الديني ، تبلغ نسبة الانتماء الكاثوليكي ٦٨,٥ ٪ في سن أقل من ٢١ سنة ، ثم ترتفع إلى ٨١,٥ ٪ من سن ٢١ إلى ٢٥ سنة ، ثم ترتفع أكثر إلى ٩١ ٪ فوق سن ٢٥ سنة . أما رفض الانتماء الكاثوليكي عند طلبة الفلسفة ، فينخفض من ٣١,٥ ٪ إلى ١٨,٥ ٪ إلى ٩ ٪ فقط . أما طلبة الاجتماع ، فالنسب عندهم عكس ذلك . فمن حيث الانتماء إلى اليسار ترتفع النسبة مع ارتفاع السن ، من ٥١ ٪ إلى ٦٠ ٪ إلى ٧٦ ٪ . وترتفع نسبة عدم الانتماء الكاثوليكي من ١٦ ٪ إلى ٢٠ ٪ إلى ٣٢,٥ ٪ ، بينما تنخفض نسبة الانتماء الكاثوليكي من ٨٤ ٪ إلى ٨٠ ٪ إلى ٦٧,٥ ٪ فوق سن ٢٥ سنة .

ومن حيث أنواع الموقف السياسي عموماً ، يقول إن موقف النشاط والالتحاق بشكل ١٥ ٪ للطلبة أقل من ٢١ سنة ، وموقف التعاطف بشكل ٥٨ ٪ وموقف الانسلاخ بشكل ٢٧ ٪ . وفي سن من ٢١ إلى ٢٥ سنة تصبح النسب ٢٧ ٪ و ٤٩ ٪ و ٦٩ ٪ والانسلاخ ١٠ ٪ . ويذكر إحصائيات أخرى عن الفرق بين الذكور والإناث في الموقف السياسي . كما يذكر إحصائية عن العلاقة بين الموقف السياسي ومكان الإقامة . يقول إن من يقيمون لدى أسرهم ١٩,٥ ٪ منهم مشاركون نشطون في السياسة و ٤٩,٥ ٪ متعاطفون و ٣١ ٪ لاهبالون أو معادون ، بينما من يقيمون في مسكن خاص ٣٢ ٪ مشاركون نشطون و ٣٨,٥ ٪ متعاطفون و ٢٩,٥ ٪ لاهبالون أو معادون . أما من يقيمون في المدن الجامعية ، فتزيد نسبة مشاركتهم النشطة في السياسة إلى ٤٦ ٪ مقابل ٢٥ ٪ تعاطف و ٢٩ ٪ لاهبالون أو عداء للنشاط السياسي .

وبخصوص الكتب المقررة ، يذكر إحصائية صليحة عن الفرق بين الذكور والإناث عموماً بغض النظر عن الأصول الاجتماعية — مع أن هذه من أهم مظاهر « الثقافة الحرة » التي يتحدث عن أصولها الاجتماعية يقول فقط إن نسبة الكتب الدراسية التي يطلع عليها الطلبة ٥٤ ٪ مقابل ٤٦ ٪ كتب غير دراسية ، بينما نسبة الكتب الدراسية التي تطلع عليها الطالبات ٦٦ ٪ مقابل ٣٤ ٪ كتب غير دراسية .

ويذكر الكتاب إحصائية عن الأصول الاجتماعية للطلبة في جامعات بولندا ، تقسم نسهم بطريقة سهلة لم يستخدمها الكتاب عن طلبة فرنسا . تقول الإحصائية إن طلبة الجامعات

أبناء الريفيين والعمال ٢٢ مقابل ١٤,٨ أبناء الفئات المتوسطة و ١١١ أبناء الكوادر العليا . ٢ — مسرحيات حديثة (كامي وكلوديل وإيسن وستريان وساتر) : وهذه يعرف منها أبناء الريفيين والعمال ٢٠ مقابل ١٣,٧ لأبناء الفئات المتوسطة و ١٦ لأبناء الكوادر العليا ، ٣ — مسرح الطلبة (بيكيت وبريخت ويونسكو وبرانديلو) : وهذه يعرف منها أبناء الريفيين والعمال ٨ ، مقابل ٨٨ لأبناء الفئات المتوسطة ، و ٨٤ لأبناء الكوادر العليا ، ٤ — مسرح البوقارد (اشار وإيميه وفيغو وروسن) : وهذه يعرف منها أبناء الريفيين والعمال ١٣ ، مقابل ٨٩ لأبناء الفئات المتوسطة ، و ٧٨ لأبناء الكوادر العليا .

ويقول إن من يعرفون أقل من ٣ مؤلفين مسرحيين بالمشاهدة المباشرة مقابل من يعرفون أكثر من ٣ مؤلفين ، هم لدى أبناء الريفيين ٦٦ ٪ مقابل ٣٤ ٪ ، ولدى أبناء العمال ٨٢ ٪ مقابل ١٨ ٪ ، ولدى أبناء الموظفين ٦٦ ٪ مقابل ٣٤ ٪ ، ولدى أبناء الحرفيين والتجار ٦٢ ٪ مقابل ٣٨ ٪ ، ولدى أبناء الكوادر المتوسطة ٥٨ ٪ مقابل ٤٢ ٪ ، ولدى أبناء الكوادر العليا ٣٩ ٪ مقابل ٦١ ٪ . أما من يعرفون أقل من ٣ مؤلفين مسرحيين بالترديد والتلفزيون مقابل من يعرفون أكثر من ٣ مؤلفين مسرحيين ، فهم لدى أبناء الريفيين ٧٨ ٪ مقابل ٢٢ ٪ ، ولدى أبناء العمال ٤١ ٪ مقابل ٥٩ ٪ ، ولدى أبناء الموظفين ٥٥ ٪ مقابل ٤٥ ٪ ، ولدى أبناء الحرفيين والتجار ٦٣ ٪ مقابل ٣٧ ٪ ، ولدى أبناء الكوادر المتوسطة ٥٦ ٪ مقابل ٤٤ ٪ ، ولدى أبناء الكوادر العليا ٥٩ ٪ مقابل ٤١ ٪ . أما من يعرفون بالقرارة أقل من ٩ مؤلفين مسرحيين مقابل من يعرفون أكثر من ٩ مؤلفين ، فهم لدى أبناء الريفيين ٥٤ ٪ مقابل ٤٦ ٪ ، ولدى أبناء العمال ٦٨ ٪ مقابل ٣٢ ٪ ، ولدى أبناء الموظفين ٦١ ٪ مقابل ٣٩ ٪ ، ولدى أبناء الكوادر المتوسطة ٥٠ ٪ مقابل ٥٠ ٪ ، ولدى أبناء الكوادر العليا ٥٢ ٪ مقابل ٤٨ ٪ .

ومن حيث الانتماء السياسي والديني ، يذكر إحصائيات عن طلبة الفلسفة والاجتماع بخصوص تأثير السن في الانتماء السياسي والانتماء الديني . فالانتماء إلى اليسار في طلبة الفلسفة يبلغ ٦٨,٥ ٪ في سن أقل من ٢١ سنة ، و ٦٩ ٪ من سن ٢١ إلى ٢٥ سنة ، ينخفض إلى ٤٤ ٪ فوق سن ٢٥ سنة . والانتماء إلى الوسط يبدأ بنسبة ٢٢,٥ ٪ ثم ١٥,٥ ٪

النظر عن الأصول الاجتماعية ١ يقول إن أبناء الآباء أو الأمهات الحاصلين أو الحاصلات على شهادة جامعية ، يحصل ٤٩ ٪ منهم على أعلى الدرجات في السنوات الأولى للابتدائي مقابل ٢ ٪ يحصلون على أسوأ الدرجات . ويحصل ٤١ ٪ منهم على أعلى الدرجات في السنوات الأخيرة للابتدائي مقابل ٢ ٪ يحصلون على أسوأ الدرجات . أما في اللبسية فيحصل ٢٢ ٪ منهم على أعلى الدرجات مقابل ١٠ ٪ يحصلون على أسوأ الدرجات . وتساء النتائج بعد ذلك مع انخفاض شهادة الآباء أو الأمهات . فأبناء الحاصلين أو الحاصلات على الثانوية العامة يحصل منهم ٤٠ ٪ على أعلى الدرجات في السنوات الأولى للابتدائي مقابل ١ ٪ على أسوأ الدرجات ، ويحصل منهم ٢٩ ٪ على أعلى الدرجات في السنوات الأخيرة للابتدائي مقابل ٧ ٪ على أسوأ الدرجات ، ويحصل منهم ١٦ ٪ على أعلى الدرجات في سنوات اللبسية مقابل ٨ ٪ على أسوأ الدرجات . وأبناء الآباء أو الأمهات الحاصلين أو الحاصلات على الابتدائية ، يحصل منهم ٢٥ ٪ على أعلى الدرجات في السنوات الأولى للابتدائي مقابل ٨ ٪ على أسوأ الدرجات ، ويحصل منهم ١٦ ٪ على أعلى الدرجات في السنوات الأخيرة للابتدائي مقابل ١٤ ٪ على أسوأ الدرجات ، ويحصل منهم ١٣ ٪ على أعلى الدرجات في اللبسية مقابل ١٧ ٪ على أسوأ الدرجات . أما أبناء الآباء والأمهات الذين واللات بدون الشهادة الابتدائية ، فيحصل منهم ١٣ ٪ على أعلى الدرجات في السنوات الأخيرة للابتدائي مقابل ١٩ ٪ على أسوأ الدرجات ، ويحصل منهم ٨ ٪ على أعلى الدرجات في السنوات الأخيرة للابتدائي مقابل ٢٦ ٪ على أسوأ الدرجات ، ويحصل منهم ٩ ٪ على أعلى الدرجات في اللبسية مقابل ٢٠ ٪ على أسوأ الدرجات .

ويورد إحصائيات أخرى عن التحكم في اللغة وإرتباط ذلك بالأصول الاجتماعية والاقامة في بليس ودراسة أو عدم دراسة اللاتينية واليونانية في المدارس . وكلها إحصائيات تبين أن المشكلة ليست مشكلة وضع اجتماعي في حد ذاته ، ولكنها مشكلة الظروف الدراسية والثقافية التي يتضمنها هذا الوضع الاجتماعي أو ذاك .

[وفي العدد القادم نقدم الجزء الثاني من الكتاب]

كانوا في ١٩٥١ — ١٩٥٢ : ٣٩,١ ٪ من أبناء العمال و ٢٤,٩ ٪ من أبناء الفلاحين و ٣٦ ٪ من أبناء المثقفين ، فأصبحوا في ١٩٦١ — ١٩٦٢ : ٢٧,٩ ٪ من أبناء العمال و ١٩,٤ ٪ من أبناء الفلاحين و ٥٢,٧ ٪ من أبناء المثقفين . وهذا يعني أن المشكلة عامة ، وأنها تتعلق بالقدرة الذاتية الموروثة والمكتسبة ولا تتعلق فقط بالنظام الاجتماعي . ويذكر إحصائية أخرى من البحر ، تقول إن نسبة المتحقين باللبسية ١٤٢ من الألف من أبناء الكوادر العليا والمثقفين ، مقابل ١٠٨ من الألف من أبناء الكوادر الأخرى ، و ٤٨ من الألف من أبناء العمال . ونسبة للمتحقين بالمدراس الفنية ٢٤ من الألف من أبناء النوع الأول و ٣٢ من الألف من أبناء النوع الثاني و ٥٢ من الألف من أبناء العمال . أما في الجامعة ، فتبلغ نسبة أبناء الكوادر العليا والمثقفين ٣١ من الألف مقابل ٢٥ من الألف من أبناء الكوادر الأخرى و ٧ فقط من الألف من أبناء العمال .

ويورد إحصائية مفيدة عن إرتباط النجاح المدرسي بالأصول الاجتماعية في المدارس الابتدائية وفي اللبسية . يقول إنه في السنوات من أول إلى رابعة ابتدائي يحصل ٤٩ ٪ من أبناء الكوادر العليا والمثقفين على أعلى الدرجات مقابل ٣ ٪ منهم يحصلون على أسوأ الدرجات ، بينما يحصل ٣٤ ٪ من أبناء الكوادر المتوسطة على أعلى الدرجات مقابل ٤ ٪ منهم يحصلون على أسوأ الدرجات . أما أبناء العمال فيحصل ١٧ ٪ منهم فقط على أحسن الدرجات مقابل ١٥ ٪ يحصلون على أسوأ الدرجات . وفي السنوات من الخامسة إلى الثامنة ابتدائي ، يحصل ٣٤ ٪ من أبناء الكوادر العليا والمثقفين على أعلى الدرجات مقابل ٦ ٪ على أسوأ الدرجات ، بينما يحصل ٢٤ ٪ من أبناء الكوادر المتوسطة على أعلى الدرجات مقابل ١٢ ٪ منهم على أسوأ الدرجات ، وبينما يحصل ١١ ٪ من أبناء العمال على أحسن الدرجات مقابل ٢١ ٪ على أسوأ الدرجات . أما في سنوات اللبسية ، فيحصل ٢٠ ٪ من أبناء الكوادر العليا والمثقفين على أعلى الدرجات مقابل ١٥ ٪ منهم يحصلون على أسوأ الدرجات ، بينما يحصل ١٧ ٪ من أبناء الكوادر المتوسطة على أعلى الدرجات مقابل ١٥ ٪ منهم يحصلون على أسوأ الدرجات ، وبينما يحصل ١٠ ٪ من أبناء العمال على أعلى الدرجات مقابل ١٩ ٪ منهم يحصلون على أسوأ الدرجات .

ويورد بعد ذلك إحصائية عن العلاقة بين ثقافة الأب أو الأم وبين نجاح الأبناء في التعليم الابتدائي واللبسية — بنض

« تلال من غروب » ودم الفن المراق

منتصر القفاش

الاحتفاء بالوجود بل مايشع على تقدس الوجود الحسي ومن الشيق أن نعرف في قراءة الأستاذ ادوار مع اشداته لبعض نقاط التلاق « تجربته الأدبية وتجربة الأستاذ بدر الديب . عندما يقول مثلا ، ليس الفن تعبيرا بل هو وجود تلك عقيدة أشرك فيها الكاتب بلا تردد ، أو عندما يتحدث عن المعرفة عند بدر الديب فيقول « أليس هو أيضا صرخة ميخائيل بنجاشي شيوخنا السبيل ويتعب به في الزمن الآخر ، يا شيلي باشيوخنا هل المعرفة دوام الحيرة وحقيقة المعرفة والحز عن المعرفة .

ويؤكد ادوار « هذه الكتابة نسلة أو حسية أولا موضوع ولكنها أيضا وأساسا كتابة فكرية ، كتابة معي ، وهي أساسا تنجس إلى الداخل ، إلى الروح ، وإلى العقل ، كاتنصب على موضوع خارجي ، ويغمرها نور الجواز » ، ربما تكون هذه الكلمات مدخلا حقيقيا للكتاب أكثر من حديث ادوار عن تسمية هذه المقطوعات بعبر التوعية ، فبالرغم أن هذا العمل لا نستطيع أن ندرجه كله تحت نوع بعينه لكننا فيما أرى نستطيع أن ندرجه لأجزاء بديرج كل جزء تحت نوع بعينه . إن تداخل الأنواع الأدبية ليس إلى حد التماهي بحيث يتخلق نص أدبي ينتسب لنفسه أكثر من انتسابه لأية أشكال متعارف عليها ، إن مسار التداخل هنا متروك بين التجاوز والوقوف عندما استقر ، فهل أن نعرف مثلا على مقطوعات ... خصوصا في القسم الأول ... تنتمي لنوعية المقالات الشاعرية التي كتبها شعراء مثل الماغبوط أو

صدر مؤخرًا ، ضمن سلسلة الكتاب الذهبي ، للعبدع الناقد بدر الديب كتاب « تلال من غروب » . وقد صدر للكاتب من قبل « حديث شخصي » مجموعة قصصية و « كتاب حروف الحاء » وله قيد الطبع « السين والظلم » .

وكتاب تلال من غروب يقع في ١٧٨ صفحة ، تصدره مقدمة للكاتب بعنوان « كلمة ضرورية » ثم قراءة ممكنة في سبيل الخروج من المعنى « للأستاذ ادوار المخرط . وينقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام بعنوان دم الفن المراق ثم يليه تدريبات في الحب ثم ما وراء النيران .

وفي قراءته يشير الأستاذ ادوار الى أن « بدر الديب كان وحده تقريبا في أواخر الأربعينات يكتب نصوصا تستعصى على الاندراج في مألوف الكتابات ، وتتأني على الانتساب إلى نوع أو جنس أدبي محدد بعينه » ثم يحدد المحاور الرئيسية لمقطوعات الكتاب « هي أساسا محور المنهج المتوهج بنور شفق يحرق وساطع ، والأقول المقتد بجوهه شمس مازالت حلوه بل مضطربة .. ومن ثم تلال من غروب » و « تنزع عن هذا المحور الأساسي وينصب فيه عمار مثل الوجود والعلم ، الفن والوجود ، الشعر والتراث ، الشريعة والحقيقة ، القوى والعقل ، الحرب والمعرفة » .

وسارع الأستاذ لينفي أن ثمة عدمية أو عبثية هنا أو قنوطا على نحو ما شاع في الأربعينات والخمسينات بل العكس تماما

أخرجت للناس « هذا التساؤل يكشف الفجوة الواسعة التي تفصل بين المقولة الدينية وما يحدث في الواقع في التمثيل بالجثث وتقطيع أوصالها .

« وكل حب وجع في الرؤية » هذه هي النقطة الرئيسية التي تدور حولها مقطوعات الجزء الثاني من الكتاب « تدريبات في الحب » . إن الحب هنا هو الذي يلغى « شريط الغربة السوداء » بين الأنا والآخر ، وهو الذي يمنع الروح عن أن تسقط في فراغ الوحدة ، الحب هنا هو الذي « تلقاه الروح كما يلقي الثبت المطر » ، ويستطيع العاشق من خلال عيون المحبوبة أن يرى الدنيا بغيرها وشم الأرض من يديها ، ويعرف النهر والشمس والقمر في وجهها . ولكن مأساة مقطوعات الحب ، أو الذي يسبب الوجع أن هذا الحب ما أن يظهر حتى يتلاشى ويتبدد ، وتذهب محاولات الحفاظ عليه بدءاً ، فهو ينز في القلب كالبرق ، ويدهم العقل كالصاعقة و « لكنى أمد يدي ، وعندما لا أجذك تفرغ الروح من طعم الدم . لذلك يذهب في عدة مقطوعات ، وكأنها صولات للحب / الحبيبه كأنه يحاول أن يستحضر أو يتكفى بمناجاته لمواجهة الوحشة والغربة وفراغ الروح « أنا لا أنام ولم أتم ، فالقلب خلفك صاح / أنا لا أنام ولم أتم فالعين تشد نورك أنا لا أنام ولم أتم فاليد محرومة منك » .

في « ماوراء النيان » يصبح الحديث عن هذا المصطلح الأدبي **Deconstruction** مدخلا لطبيعة تجارب هذه المقطوعات ، فيقول في مقطوعة « ماوراء النيان » « كل تحليل لحياته .. وأظلم مع هذا أحل كي أعرف ، كي أخلص من لعنه ، لكن القلب الحوال في المد وفي الجزر يتحرك بالمركب دون خلاص أو حب ، ويظل ككل الأسلاف يحلل ما ينحل ويقدم خلف التفسير تفسيراً خلف التفسير ويظل النص خفياً من خلف ستائر النص » .

إن تجارب هذا الجزء ملتصقة بغي أكثر مما تظهر ، ورغم شك الكاتب في مسعاه لاقتناص سر هذه التجارب وما تخفيه ، لكنه يحاول من أجل اكتشاف المعرفه . وتتلووح رحلة الكاتب في هذا الجزء بين عدم الفهم والاكتفاء برؤية المنبسط كما في مقطوعة بلا نور ولا سم ، وبين مقارنة الفهم أو المعرفة لكن دون النحام لأن الزمن يحول دون هذا « والعين التي ترى ، واليد التي تعرف تنتظر كيف ينشغل المكان » وبين

محمود درويش تعليقاً على نفس المضمون السياسية التي شغلت بدر الديب . هنا التجريب متحفظ يتخلل حقاً عن الوزن والقافية لكنه يقع ... وإن لم يكن دائماً — في أسر صور فنية قريبة الدلالة وتضيق في مباشرتها ، ربما هذا يقربنا من فهم دلالة اختيار الكاتب للكلمة مقطوعات وليس نصوصاً أو كتابات .

يطالعنا علاف الكتاب ، أسفل العنوان الرئيسي بهذه الكلمات « مقطوعات في الدين والحب والسياسة » ، وعلى أرضية هذا الثالوث تحرك المقطوعات وتتصارع . وربما يطرح سؤال ، إن قضية الفن وانشغال الكاتب بالحديث عنها يشكل التجربة الرئيسية لعدة مقطوعات فلماذا لم يضمها إلى الثالوث ، يساعدنا الكاتب على الإجابة بما طرحه في المقدمة « فالكأس بماذا تضع فيها وليس بشكلها أو مادتها » . إنه مشغل بالروح والقول ولمرة موافقه دون قيد من أشكال بينها « ارفعوا الأيدي عن الكلمة ، وارفعوا العروض عن النعمة ، واقلبوا القول بلا قافية » فحديثه عن قضية الفن بعض مقطوعات يؤكد هذا ويحدده .

إن نقد ... أو بمعنى أدق فضح — كل القرى التي تعرق الإنسان عن الوصول إلى الحقيقة والحريه يلازم الكاتب في معظم المقطوعات ، وإن اكتسب في الجزء الأول — دم الفن المراق — حملاً أكبر ، وصوتا حاداً ويعدداً نشأ في انفعاله بأحداث آنية انشغل الكاتب بتحليلها والتعليق عليها كما هو واضح في الأوتوبس والقناع / سناء المهيمل / يابنزين في أرض الخروب المغول الجديد . وقد تفاجئنا بعض المقطوعات في هذا الجزء لظننا أنها تتناقض مع ما يطرده على مدار الكتاب ، لكن هذا التناقض نستطيع حله بتتبع العلاقات التي تربط بين المقطوعات المختلفة ، ودلالة ترتيبها في الكتاب . وكمثال على هذا مقطوعة الحرية والتي يقول فيها من ذا الذي يصبح يريد شيئاً من الحرية ، اذا وجد الإنسان نفسه فيها ذات صباح فكر في ارتكاب الجرائم ، نستطيع تفهم دلالة هذه المقطوعة بالرجوع للمقطوعة السابقة عليها مباشرة وهي « الأوتوبس والقناع » والتي يقول فيها « أن تعمل لكاريك ومبغضيك أن تقبل الخيبه ، هذا قرار القرن وتفسيره للحرية » .

وليس شرطاً دائماً أن يتحدث الكاتب عن جزء بعينه في الثالوث بل قد يكشف مايربط بينهم في علاقات كما في مقطوعة « يابنزين في أرض الخروب » فساؤله « هل هكنا تفعل أمة الوسط ، هل هكنا يحق أو يعيش خير من

حزينا إن التجربة كانت هنا تفرض شكلها دون الالتزام بشكل
بعينه نجد بعض المقطوعات التي يمكن أن تدرج تحت
قصيدة النثر وبعضها تحت القصيدة ... وهكذا . لقد استخدم كل
هنا ... كما يقول ... « للتعبير عما أريد التعبير عنه » .

فالروح والأفشاء بما يعقده من آراء ، وما شعر به من
أحاسيس هو عليه حتى لو أتت مقطوعات لغتها مباشرة
تقرية جواز مقطوعات مكتسبة لا تروح بالدلالة في سر .

فشل رحلة الكشف تماما « بحلول الوجود فلا يستطيع ويحتل
الجهات فلا يتحدد . فتصمت الحركة ويبقى القلب عاريا
وبين هذه المحاور الثلاثة تتوزع مقطوعات هذا الجزء ،
لكن السر يبقى بعيدا يخالف الكاتب دون أن يفلح في اقتناصه
« كانت الشمس قد هبطت وكان الوقت قد حان وروح
السر تملأ الأفق كيبانا وتلا من غروب » .

إن هذه المقطوعات كانت وفية لما أعلنه الكاتب في
المقدمة أنها لم تستلم لقرالب جملة أو لأشكال تدد



المؤتمر الرابع عشر في ذكرى طه حسين سليمان شفيق

أما القسم الثاني من البحوث وهو يمثل أغلبيةها فقد تميز بسلفيته المفرطة ، تلك التي وصلت إلى ادانة واضحة لعله حسين دون مناقشة أكاديمية عميقة فنجد أن قضية مثل « التعصب » تقتصر على المصطلح دونما اعتبار لمسألة وحدة المعرفة الانسانية أما حل مشكلة التعليم فيمكن في العودة للأصول الاسلامية . ويرى أحد الباحثين أن تعذر دراسة الفلسفة نتاج نشأة أقسامها بالجامعة المصرية على يد المستشرقين وهم أبناء حضارة أخرى متناقضة مع الحضارة الاسلامية مما انعكس على جيل الرواد وجعل الدراسات الفلسفية تصطبغ بلون غربي واضح ، وينعكس كل ذلك في محاكمة طه حسين من جديد باعتباره رائداً من رواد التبعية والتغريب . بل ويصل الأمر إلى أن يقف أساتذة يدرسون الفلسفة في جامعاتنا المصرية وينكرون على طه حسين تأثره بالفكر والقارائي والكندي وابن سينا وغيرهم من رواد الفلسفة العربية الاسلامية ، في تحجر واضح لفهم النصوص التي وردت في كتاباته دونما اجتهاد يذكر !

أما القسم الثالث فقد جاء في البحوث التي تصدرت لتلك الرؤية المغلقة والتي تحملت في كلمة المفكر محمود أمين العالم « منهج طه حسين في نقد التراث » . تبني فيه « العالم » منهج طه حسين ووصفه بأنه جوهر الاضافة الحقيقية بغض النظر عن الاختلافات حول هذه النتيجة أو تلك . وأوضح ان هذا المنهج كان يتغير ويتطور وفق علاقاته بالواقع والنصوص

على مدى ثلاثة أيام شهدت جامعة المنيا أحداث المهرجان الرابع عشر لإحياء ذكرى طه حسين والذي تنظمه كلية الدراسات العربية .

كان موضوع هذا العام « قضية التعليم » وضيف الشرف المكرم د . أحمد هيكل ، ناقش المهرجان ثمانية وعشرين بحثاً انقسمت إلى ثلاثة أقسام :

بحوث خاصة بالقضية التعليمية وكان أبرزها البحث المقدم من د . محمد عزيز نظفى تحت عنوان « الملاحم الأساسية للتعليم في مصر » ذلك الذي ربط بين منهج طه حسين وقضية التعليم في مصر حيث أكد على أن رسالة طه حسين تناولت التحزب والشغل السياسي إلى الإصلاح وإرساء الأسس العربية والاسلامية والعالمية للحداثة والتطوير وصولاً إلى أن الاتجاه العلمي هو السبيل الأمثل إلى المعرفة ، ثم انتقل مشخصاً مشكلات التعليم في ضياع أهمية التعليمية وتوافق العملية التعليمية مع ايدولوجية النظام الاجتماعي والسياسي السائد مما أدى إلى ارتباط التعليم بخخطط اجتماعية واقتصادية بعيدة عن غايته المعرفة ، ثم طرح البحث نظرية مستقبلية لتخلص من الانزواحية والسلبات تبدأ بمستوى المعلمين القائمين بالعملية التعليمية غير متماسية الطلاب حتى لا يبدو الأمر فوقياً يربط سياسات التعليم بفلسفة لا تراعى الشخصية المصرية بكل ارتباطاتها بالثقافة القومية من ناحية والعلمية من ناحية أخرى .

موضوع هذا العام فهو عن قضية التعليم بهدف لفت الأنظار إلى الجانب الفلسفي لهذه الظاهرة وإلى بناء الإنسان والبحث عن الهوية ، أما فيما يخص ضيف المهرجان د . أحمد هيكل فنحن نؤكد على أن الوزارة في حد ذاتها ليست شرطاً لتوقف عليه حياة الإنسان ومستقبله .. واستطرد :

وحول وجهات النظر المختلفة فلا يوجد موقف من أي اتجاه فكري يخالف بل على العكس ، امانة المهرجان تصمم على أن تمثل فيه كل المستويات لأن الجامعة ليست ملكاً لتيار أو لحزب ، والجامعة تقود السياسة ولا تتقاد لها ، ولعل أحماء المدعوتين تشمل كافة الاتجاهات بل إن هناك بعض الاتجاهات التي نخالفها الرأي ولكن نظراً لقيمتها العلمية استندنا إليها برئاسة بعض اللجان .

على هامش الجلسات العلمية للمؤتمر أقيمت أمسية شعرية ادارها د . محيي عثمان ، المدرس المساعد بكلية الدراسات العربية ، والتي فيها أكرم من عشرين شاعراً وشاعرة قصائدهم .

وجاءت هذه الظاهرة الشعرية ، في أغلبها ، هدية لتوقعات جمهور الحاضرين الكبار ، والمتابع لهذه الأمسية ، على مدار السنوات الماضية يلاحظ أن « مستوى الأداء » يقل بل كل عام عن سابقه ، إما غياب أو انصراف بعض الشعراء التميزين ، أو لعدم دعوة بعضهم . ولعل حرص أمانة المهرجان على تقديم هذا « الكم الشعري » على حساب « الكيف » التميز ، كان محاولة منها لاسترضاء جميع الشعراء ، وإن اغضب ذلك جمهور الحاضرين .

ولو حاولنا أن نبحت عن أفضل الأصوات الشعرية نجد أن الشاعر اليمني الكبير عبد الله البدراني قد امتنع الحاضرين في جلسة افتتاح المؤتمر بقصيدته الشهيرة « وردة من دم المتى » ، والتي لم تلق قصيدته التالية « اجتماع مملكة الحشرات » ، والتي اقامها في الأمسية نفس الاستقبال الطيب ، ومن القصائد التي تفاعل معها الجمهور قصيدة « نينب » للشاعر محمد أبو دومة ، وقصيدة « سورة الغتراب » للشاعر د . محيي الدين عثمان ، وقصيدة « ابتاه » للشاعر محمد القاضي وكذا قصيدة « الظل » للشاعر محمد مدني ، ولقت انتباه الجميع شعراء المنيا للشبان بقصائدهم المتميزة ، فكانت قصيدة « الطفل الحاجر » للشاعر عبد الرحيم علي « وقصائد » الشاعر منير فوزي ، وقصيدة « الزمن العربي » للشاعر شادي صلاح ، من أفضل قصائد المؤتمر .

وحقائق العصر ولم يكن عموده الغريب بل احياء التراث من متطلق الإصلاح لأن التجديد ليس في اقامة القديم ولكن في احياء التراث ونقده . ثم انتقل « العالم » إلى اشكالية الشك الديكارتي عند طه حسين مؤكداً على أن استخدامه للشك الديكارتي كان استخداماً اجرائياً اسلوبياً فحسب ، اما منح طه حسين الحقيقي فقد كان مادياً ميكانيكياً يلغى دور الفرد لحساب الجماعة أي تغليب الموضوعي على الذاتي في صراحة ، ولا شك أن ذلك كان رد فعل للراية الأثرية المترتبة ولكن في تطور طه حسين الفكرى تغل شيئاً فشيئاً عن هذا المنهج وتلك الصراحة في علاقة جدلية بين الفرد والمجتمع وانتهى عمود العالم إلى أن طه حسين هو منهج عقلاني يقدس العقل وفق رؤية تنتقد الواقع من أجل تطويره . وبين وجهتي النظر وبشكل شبه توفيقى حاول رئيس المؤتمر د . عبد الحميد ابراهيم أن يكون جسراً بين الآراء المتصارعة مؤكداً على أن طه حسين ظاهرة تستحق الاهتمام حيث أنه لايزال يثير الجدل الا أن مصر ليست عقيمة وقادرة دوماً على تجنب آخريين من الرواد المستقبليين الذين يستطيعون ان يتفادوا من خلال المؤتمر وطه حسين كقضية إلى الواقع المعاش وآفاق تطويره .

كذلك تحدث د . عبد الحميد ابراهيم لأدب ونقد حول المؤتمر قائلا :

من أهم سمات هذا المؤتمر هو صفة الاستمرارية ، أن يستمر أربعة عشر عاماً وإن تطور نفسه وإن يضيف تقاليد جديدة فتلك ظاهرة نادرة في عالمنا العربي تحتاج إلى عامل فردى كمحرك للنفع بالإضافة إلى روح العمل الموجودة بين الشباب المثقف والمتفجر حديثاً من جامعة المنيا وأحس بمسؤوليته تجاه مجتمعه فكان المؤتمر متنفساً له ، وبحال إلى إن لم أكن مغتبطاً انتى قد عدت من حيث لا أدري إلى فكرة الديالكتيكية التي تخطط بين الفردية والجماعية في صورة متداخلة ... وأضاف :

إن طه حسين هو مجرد نافذة ينطلق منها المهرجان إلى موضوعات أخرى سياتى عن طريق الموضوع أو من خلال الشخصية التي نستدعيها كضيف شرف ونناقش أفكارها ، وقد شكل المهرجان بهذه الصيغة خلفية تاريخية فهناك قضايا علمية قد طرحت حول القصة القصيرة والمسرح الشعري والتقد والأصالة والمعاصرة وعلم اللغة والرواية وهناك ضيوف شرف كرامتهم للجامعة مثل محيي حتى ، صلاح عبد الصبور ، نجيب محفوظ ، عبد القادر القط ، الخ .. أما

شيءٌ يخبرُ أنك أنت المواجه
 بنهر الجياد ، وطعن الظهور ،
 ولبسج الخيانة ،
 خوضُ النزال وحيداً ،
 لأنك أحرقَت جسرَ الرجوع
 لعصر الخطابة والأمنيات .. !

فمن أين تأتى المساحة بين النهر ،
 وعنف الرصاص ،
 كيف يكون التوحدُ بالأرض أبعد
 من فجوة في المناق ،
 وطعمُ الشفاو يهصرُ غرباً
 إذا لثنتها الزناثي ،
 كيف وأنت طوحت المسافة
 بين الخناجر ،
 ذوبت وجهك في الأغنيات ،
 وقلت بأن الرجل إلى القلب
 يبدأ من طلبة ،
 ويبدأ طعمُ التفرّد بين سقم
 يُرتقى للشوارع ،
 أن الرجال فرادى يروحون للموت ،
 وأن المواهبة تشهد عقد القران ،
 ورحلت ثمنى لأهمل عمى سيقبل ،
 وأهمل زعتر ،
 فمذمّر مرقنتك الهاج ،
 ومذ علمتكَ العواصم ذل السجود
 على العتبات
 وتذكرك أن المواسم بين السكوت
 وبين الكلام مساحة عشق
 لكل النبات ،
 وأن الزلازل تبدأ بالرججات ،
 فيلوث هذى الملوك —
 إذا ماتكسر وجه المدى
 وزلزلات الأرض زلزالها .. !

مواسم

« إلى الطفل / الحجر »

عبد الرحيم علي

مواسم بين العاصي وبين إنبهار الحقائق ،
 بين إلتصاف النهار وبين الحراكي ،
 بين الهزيمة والأستله ... !
 شجيرات صمت تحلى
 وذكرى بعيدة
 حلم ترع في مقاليك طويلاً
 يوحّد قلب الفتاة بقلب الجليل
 وطعم البنفسج ، حقل السنابل
 والمستحيل .. !
 يُساءل كمل المدائن عن صمتها
 وهمس التواظي ،
 يكتب في دفتر العشق شيئاً
 لمريض في الأتني نجم
 وتبت زهره .. !

مواسم بيني وبينك ،
 بين الرجل وشوق المراءى ،
 بين الحب وبين المقامر ،
 شيء كشكلي الحجارة .. !
 يتفحص عنك المسافة
 بين البلاو وقلب المقاتل ،
 يخبر أن السيوف تلوّث
 بأبدى الملوك التي خوزقتها
 طغوس التفلوض ،
 أن الصلاة بدون إجتنام
 تؤدّد سمّت الخشوع بظل الخناجى ،

القصة القصيرة في بيت أبيها محمد الخرنجي

وهو بعد في الثالثة والأربعين (ليسكب في قصص قصار رُسخت معالم في أنسالي جديد ، ورُسخت وسترسَخ في الخلود .

كان صباح موسكو مضيئاً بنصاعة الثلوج على الأرصفة والسقوف وأفرع الشجر ، رغم اختفاء الشمس . وكانت الأجرء للترامية من الرحابة تنطلق بشغافة الهواء ويرسوخ الجمال الموسكو في « لأنظف مدينة في العالم » على حد تعبير كاتب عربي يميني . وفي دفة سيارة « الفولجا » كان يشملنا إيقاع اللغة الروسية المتأوج بامتلاء . لم أكن أعرف شيئا من الروسية في تلك الأيام الأولى ، لكن إيقاع الحكى وتمثيل الحوارات أوحى لي بأن تلك قصة قصيرة تذاع في الصباح ، وسألت صديقي إلى جوارى فأكد لي ذلك ، وتعجبت لسائق التاكسي : لم يغير المخططة بحثا عن أعية « تروق الزواج » ولم يحشر شريط تسجيل يبعد بصوت صخبه صوت القصة القصيرة . بعد ذلك أخذ تعجبي يتلاشى رويداً رويداً وأنا أكتشف أن ليس سائق التاكسي فقط ، بل حتى منوبة المسكن المعجز ، وعاملات البياض ، وسائقة الترولي ، وعمال البناء ، البنات المولعات بالديسكو والمودرن توكيج .. جميعاً يمتلكون الحد الكافي من معرفة الأدب وتقديره ، خاصة نتائج الكلاسيكيين العظام ، وفي البداية .. تشيخوف .. ثم بدأت أتعرف على القصة القصيرة للذاعة والتي لم يقدفوا بها إلى منفي إذاعة ضعيفة الموجة ، ولم يتخلصوا منها بإذاعتها في

١ — أحياناً ما تلتقي الصدف الطيبة بشكل لا يصدق حتى تشبه المزحة .. فسيارة التاكسي كانت تمضي في شارع موسكو في تسمى باسم كاتب للقصة القصيرة ، وهذا الكاتب نفسه هو من أطلق عبارة صارت علامة في التاريخ لأبوة القصة القصيرة ، وكان « راديو » السيارة يذيع في ذلك الوقت من الصباح .. قصة قصيرة . وما كان أول أسباب سفرى إلا الاحساس بأننى أذهب إلى موطن أبى القصة القصيرة . وإن كان لي في هذا الأبوة رأياً يخالف رأى مكسيم جوركى الذى كان التاكسي ينطلق في شارعهِ والذى قال : « لقد خرجنا جميعاً من مصطف جوجول » ، فعند « جوجول » (وتطق جوجال) أباً للقصة القصيرة . أخلف مع ذلك لائى أرى كما يرى البسطة من أهلنا في مصر أن : « الأب اللى ربي » نعم ، أعقد أن الأبوة في جوهرها يبنى أن تعقد لأن وضع بذرة متواضعة ومضى . ولكن الجدير بها هو من ربي وكثير وأحال البذرة المتواضعة بالرعاية إلى كيان مشهود وعسوس . من هنا فإننى أعقد أن أبى القصة القصيرة هو أنطون بافلوفتش تشيخوف ، وليس نيكالاي فاسيلفتش جوجال . ولا أعتذر عن اختيار لصيغة التوقير التى يعتمدها الروس عند مخاطبة ونداء البشر المادرن فيما بينهم ، وقد كان كلامهم نادراً ، لكننى أصر على أبوة أنطون بافلوفتش تشيخوف للقصة القصيرة . ذلك الطبيب الوسيم الذى احتصر رحيق روحه قطرة قطرة (حتى نال منه السل

أوقات البث الممتدة ، بل هي في متن البرنامج الأول ، واضحة بين فقراته ، يقرأها ممثل قدير من أهل المراتب ، مرتبة « فلان الشعب » .. يلون أدائه في قراءة النص ويمثل المقاطع الحوارية فيه .. لا اعتداء على النص ولا تشويه له بتحويله إلى سيناريو مخيف أو حواريات ركيكة . للنص قدسية ، وللقصّة القصيرة مكانه حتى يؤدبها فلان كبير ، واللغة ليس فيها ازدواجية العامية والفصحى . ولعل هذا كله ما كان يجذب سائق التاكسي الموسكو في حتى لا يغير لخطه ، ويبقى مستمعاً إلى القصّة القصيرة بينما سيرته تترق في شفاطية الهواء الصقيعي ، في شارع الممالك المذترّة أرضفته بحلل التلوج البيضاء والذي تم توسعة الجزء القديم فيه بنقل بعض بناياته إلى الخلف ١٢ شارع جوزكي المفضي إلى أهم ميادين العاصمة الجبلية : المدان الأحمر ، وأهم بناياتها : الكرملين . فعنى شمس بالترشيف عندما تطلق اسم أدب مصري على أكبر شوارع القاهرة ١٢ م٩

٣ — كان عليّ أن أسابق فرساً لألحق بهذا العرض التجهيزي لفريق مسرحي م الحواة يسمى باسم « البحث » ، صاحبة البهرة وعضو الفريق المسرحي « ألونا » التي كانت تقودني إلى المكان بدت لي بعافيتها وإيقاع حركتها أقرب إلى فرس . فرس سوفيتية راحت تتوالى بين المركبات وتنفذ في ظلال أشجار كيف الزاوية وأنا أتبعها مشرعاً ومدوشاً .. تقفر لتلفظ بعض حبات الكرز في ولما من شجرة دائية ، وتبتف صالحة بإعجاب عندما تصادفها عنقيد ليلك بنفسجي قريب رأسها العالي .. تنبو مثل طفلة كبيرة بساحتها قد توحى للبعض بسمت التسطوح . وهذه مشكلة تكمن الانطباعات السريعة عن الإنسان السوفيتي الشاب والتي قد يزعجها التأمل الأصمق .. فألونا هذه ، على سبيل المثال ، عضو الفريق المسرحي المسمى باسم « البحث » طالبة بالجامعة لتدرس البيولوجيا وتعرف إضافة إلى الروسية والукраينية : الانجليزية ، والفرنسية ، وتطمح إلى العربة .. بطلة سباحة ، تنوي التمثيل ، وتعرف على الباليو . قرأت كل ما يمكن أن يكون قرأه أدب معروف من تراث الأدب العالمي . وتقول عن نفسها أنها « جاهلة جدا » لأنها لاتعرف كثيراً عن الحضارات القديمة . وعندما دخلت إلى « بيت ثقافة عمال البناء » قرب حديقة « الباليار » تملكنتي الدهشة . فاليث بحجم وإمكانات قصر كبير ، وعبر الزهات الصقلية كانت تتساق موسيقى يعزفها يراو في مكان ما . وبعض آلات وثيرة تتقاطع أصواتها في محاولات التجهيز . وكانت ترف هنا وهناك قراشات الباليه المفرحة .. بدت على اعتبار الطفولة المتوسطة يضمنون فريق الباليه بيت الثقافة هذا ، « بيت عمال البناء » . وثقت المسرح الكبير كان للمسرح الصغير المخصص لعرض فريق البحث قد فزع أبوابه .. مسرح يسمع قرابة الثلاثمائة متفرج وتضم خشبة العرض فيه بطابع بسيط لكن وسائل الإضاءة التكنولوجية فيه والصوت كانت متفحة . وكان العرض يعد بمسرحة بحس من قصص تشيكوف القصيرة ، بل أقاصيصه الأولى :

٢ — مثل « فلاش باك » غلطف عاد في شرطط الصور إلى بداية هذا الفيلم القصير الذي رأيته. لوى وقد أنعمتني تسميته : « أقصوصة سينائية » التي أشير بها إلى الفيلم عقب انتباه عرضه . تسمية تلفظها عتلى وتثبت بها كأنه واحد فيها رداً على أوهام كثيرة تمشي في حقل ثقافتنا ونحس القصّة القصيرة على اعتبارها أدياً من الدرجة الثانية بعد الرواية حتى ليستحيث كثيرون من قصاصي العربية الموهبين للحصول على لقب « روائي » ولو كان الفن إلتلاف عشرات القصص القصيرة الجيدة وتلصيقها لتكون : رواية ، ليست كذلك !! (لم يُفحص من شأن « جورج لويس بورغيس » كأستاذ للأدب الأمريكي اللاتيني ومؤثر حتى في الروائيين أن الرواية لم تكتب غلطاً أدياله قط ، كما لاحظ ذلك الناقد «غوردون يزرسون») . وأقصوصة السوفيت السينائية كانت ليلماً دراميا مكتمل البناء مأعوزاً عن قصة قصيرة تحكي عن صبية في معسكر صيفي سرّوا جبالاً يلهون بها من أحد مزارع الدولة ، وعندما حان أوان رحيلهم عن المعسكر تركوا الجبال مريوحة في الغابة ، ولم يسأهم أحد عنها ، ما دامت ملكية عامة ، فماتت الجبال من العطش والجوع موتاً نقلته عن لغة الأدب سينائية رائقة التعبير حولت إيقاع الجمل إلى صدمات مرئية من استعراض لأجساد الجبال الميتة . تحولت لغة القصص إلى معادل سينائي فصنعت الأقصوصة السينائية لتكتسح عندي وهماً علياً مفاده الرائج

الروحي للإنسان . وكان مجال بحثهم اليوم : الروح الجميل ،
للقصاص : انطون بافلوفتش تشيخوف .

٤ — الكتب . الكتب . الكتب . أرخص ما يمكن
شراؤه في بلاد السوفيت . والكتاب الروسي هو أرخص كتاب
في العالم اذا قورن بمثيله في أى لغة أخرى . ومن الكتب أقيم
على كتاب صدر مؤخرًا لقدم ثلاثة عشر كاتبًا جديدًا من
بلاد السوفيت .. يقدمهم لمواطنيهم في كتاب بالروسية
يحمل عنوان : « أصوات شابه » « قصص قصيرة لكتاب
سوفيت شبان » ، والعالم في ترجمات شتى منها ترجمة انجليزية
صدرت في اعقاب الطبعة الروسية تحت عنوان : « أصوات
جديدة » — « قصص قصيرة سوفيتية » . فمن هم هؤلاء
الكتاب المجلد ، وكيف يكتبون ؟

لهم عشرة شباب وثلاث شابات يعرفهم التقديم بالقول :
« إنهم الكتاب الذين سوف يشكلون الجسم الأساسي
للأدب السوفيتي في نهاية الثلاثينات وبداية التسعينيات ، من
سيواجهون عبر عشرة أو خمسة عشر عاماً مقبلة واقع
التحديات البيئية والتكنولوجية والاحتياجات الروحية المروطة
بالفن اغنائها » . وعبر الصفحات المتناثرة داخل الكتاب يتبين
كونهم أبناء أعمال متقاربة ، يبدأون بنكولاى جلا دينيف
المولود سنة ١٩٤٩ بأقليم « بايزان » الروسي وينتوني « بديونوا
يونينا » إبنة قبة « يوشنكى » التي ككل النساء الصغيرات
والكبيرات في كوكينا موثت الاسم .. أبت ان تذكر تاريخ
ميلادها ١١ . ولقد جاءوا تقاسمهم بدايات شتى : من ٧٨
لغة محلية ، و ١٥ جمهورية ، و ١٣ قومية ، وأصناف مدها
سدى الأرض ، تتراوح ما بين حر الجنوب اللافح وصقيع
الشمال القارس . بدأوا ما بين طيار ، ومزارع ، وسائق
جرار ، ومهندس ، ومعلمين كتار ، ومعلمة ، ومعلمة ،
وحفوية ، ومزارع . ثم راحوا يسلكون درين : اما
الإستمرار في أعمالهم الأولى (قلة نادرة) أو العمل في
الصحافة (وهنا الكثرة) . ودائمًا يعبرون بحرًا واحدًا وينو
لأزماً لكل كاتب يريد أن يتأهل لمنحة القلم في بلاد
السوفيت : ذلك هو معهد جوركى للأدب الذى أتم
الدراسة فيه معظم هؤلاء الكتاب الجدد . وينو ان رحلة
الكتاب في بلاد السوفيت لأبد لها من المرور بالمحطات التالية
في الطريق إلى الاعتراف ، ففى البدء يكون النشر المتناثر في
المجلات والصحف ، ثم الفوز بجائزة أدبية محلية كجائزة ..
جاليهوف .. ثم نشر كتاب والفوز بجائزة .. « أفضل كتاب

« الكيش » . التحيف والسمين . موت موظف . جهاز
العروس . إضافة إلى : الدب . وكان الملفت في هذا العرض
هو حضور شيء من سيرة الكاتب إضافة الى الحضور القوى
للنص وقد لجأ مخرج العرض الشاب إلى حيلة اظهار حلقة
نقاش أدبية في جانب المسرح كانت تقوم بدور مركز
الاتصال ما بين النص المكتوب والتقبل على الخشبة ومداخلات
الجمهور . لم يقب النص أبداً رغم ما فيه من قابلية للتشخيص
مسرحياً كان يتسم بها تشيخوف . لم يقب النص ربما لإدراك
هؤلاء الناس قبل غيرهم لقيمة ماتيو اللغة القصصية من
أحاسيس وإيمانيات وإيمانيات لصيقة بالموضوع وقد يصح
تسميتها : درامية اللغة . ومن يقدر له أن يعرف ولو القليل من
الروسية يدرك إلى أى حد كانت كتابة تشيخوف قابلة
للخلود ، فزخم مرور أكثر من مائة سنة على كتابة هذه
الأقاصيص (حولى العام ١٨٨٣) مازالت تعاد طباعتها كما
هى . لأنها لا تزال طليخة الوجود ، مفرداتها حية ، وسلاطها
لا تزد للقاءى ، في أيامنا باباً . ولعل أشد ما أسرى وأنا أتمس
نار تشيخوف بروسى التواضعة هو استخدامه لعلامات
الوقف .. الفاصلة والنقطة والشرطة ، فكانها جزء من أنفاسه
الحرة والأنيابة والساخرة تما للموقف الذى تحبب فيه .
ولعل هذا كله دفع بفريق « البحث » المسرحى إلى كثرة
استحضار النص . ولم كان مجمالاً أن يسمع الإنسان صوت
تشيخوف يعبر قرناً من الزمان وأكثر ليخبر من جديد . عبر
صدور أحفاده ومن حناجرهم وعلى الألسنة . وفى اشتغال
أضواء نهاية العرض كنت أتأمل الحضور منهشاً ، مردداً
ينى وبين نفسى أنه من الظلم القادح للحقيقة أن يحكم
الإنسان على السوفيت دون أن يضع في حسابه صورتهم في
دوائر الفنون ويكتفى بالوقوف عند جبهة الطابور ، أو
خشونة معاومات للسكان الجماعية مرتفعات الأصوات ، أو
فاسد هنا ، أو موشى هناك . ظلم قاصح لجميع كبير كنت
أتأمل منه عينة في نور بيت الثقافة وأنت خارج أماكن العمل
الوظيفى يصعب عليك كثيراً أن تميز بين السوفيت .. من
منهم العامل ومن طالب الدكتوراه .. من باعته الحظائر ومن
الطبيعية .. من الضارية على الآله الكاتبة ومن غريبة
الكونسرتوار .. من المهندس ومن الكهربائى . لقد كان هؤلاء
هم فريق « البحث » .. كلهم في الحياة العادية بشر
متقاربون ، ثمة فروق نعم ، لكنها لا تسحق الروح
باتساعها . كلهم كانوا في بيت الثقافة بشراً ، أكلوا كفاية
قبل أن يميحوا ، ولبسوا كفاية ، وراحوا يبيتون عن المعادل

يزال السابق يمثل إساراً قد يقع فيه اللاحق حتى يوشك المرء أن يمسك بقلم « إيتاتوف » في سطور قصة السبعين الشاب « كاراييف » . لكن الجديد يتأمله هو هذه الكتابة التي يمكن تلقيها على مستويين ، على سبيل المثال في قصتي « جلا ديشيف » و « يونينا » . فعند « جلا ديشيف » ثمة حديث عن « سيمون » العجوز في برد شيفوخته وبرودة الطقس وهو يصطلمد بسخونه « داريا » الصبية . وعند « يونينا » حديث عن ضرورة إعادة تجميل الشقة التي لم تتجدد منذ الثلاثينات .. هنا « تسيمون » ليس مجرد سيمون ولا « داريا » كذلك .. إنهما جيلان في حالة نقدية ما . وشقة « يونينا » ملهى إلا وطنها الذي آن أو أن تجدده حتى لا يفقد شيئا من محبة ساكنيه وزائريه . نعم ، هنا نلمح رغبة « التنظيف » خبيثة في ضمير الفن حتى يمكن الجزم بأنها تستيق توجهات السياسة . وفي هذا القصر الجديد جاء الموضوع يطرح شكله .. في هذا القصر اختراق لحاجز التؤدة القديمة في الحياة والفن ، فثمة دخول في الموضوع منذ السطر الأول ، وثمة استفادة من تقنيات السينما الحديثة تتجلى في سرعة ونوعية انتقالات المشاهد . سرعة ونوعية وتبكم مرح ، مجلجل الضحك ، هو أليق ما يكون بروح شرقية حتى أولئك مجدداً أن هذه البلاد الشاسعة : سدس الأرض .. هي شرق في بلاد الغرب ، أو غرب في بلاد الشرق . ولهذا خصوصيته وهاله .

أول لكتاب شاب « والمسماة باسم مكسيم جوركي .. وفي النهاية تكون عضوية اتحاد الكتاب الذي يكتب ذكر اسمه لتتبع المهابة . ولابد للمرء أن يعترف بانصاف إنه امتحان صعب ، بالغ شدة الصعوبة على كاتب شاب ، يطمح في الانتساب إلى قائمة كتاب تقف على رأس قسمها الروسي أسماء صواخ مثل دوستويفسكى وتولستوى وتشيفخوف . لكن المرء لابد وأن يفترض ضرورة بزوغ الجديد ، الجديد الذي ربما لا يلزمه للتعبير عن مشاعر أهامة مثل هذا الشموخ الذي قد يبدو في هذه الحالة صليداً ومعيقاً . ومع ذلك ، وبعد قراءة أولى ، عجل بعض الشيء ، أعفد أنني عثرت على القديم مع الجديد عند هؤلاء الكتاب . فلا تزال سمعة الانسان الروسي التفلیدی التي رصدتها دراسة سيكلوجية الشعوب تتجلى في ابداع أحفاده (على اعتبار أن الانسان الروسي هو الألب الحقيقي لاتحاد الجمهوريات السوفيتية) .. فلا تزال روح .. « صوفيه الشعب » تطرح الإشرافية والإبانة والتوضع الانسانی حتى في التعبير . ولا يزال جلد الانسان المواجه لمناخ لا يعرف الحذر يعكس في الشعور بالخطورة لدى معالجة الفن كوجه من وجوه الحياة ، مما قد يرفع درجة حرارة الكتابة بعض الشيء أو يعلى بلتها . ولا يزال نبذ مقولة الفن للفن سابها . ولا تزال الحرب كلكري مبررة ، قوامها عشرون مليوناً من الضحايا في الحرب الأخيرة ، منفردة في لحم الخاضر حتى يكتب عنها من هؤلاء الكتاب من لم يعاصرها !! ولا

حضرت السياسة وغابت الثقافة في ندوة « الرواية — اليوم »

باريس — خاص بـ « أدب ونقد » :

نحو ما من دول التأسيس . وبالرغم من أن حرب أكتوبر هي التي رفعت أسعار النفط ، وبالرغم من أن أحد أهداف « السلام » الساداتي الإسرائيلي توطيد دعائم الغرب في المنطقة ، ألا أن فرنسا اليرجانية وافقت الدول العربية المشتركة في اتفاقية المعهد على استبعاد مصر .

ولم يحسر النظام المصري شيئاً مهماً ، فعلاقه بالثقافة لم تؤهله للاحساس بالحنساسة . ولكن الذي عسر وعسر إلى الآن هو الثقافة العربية ذاتها ، حيث إن غياب مصر عن إدارة المعهد هو تغيب فعلي لطاقتها المبدعة في التخطيط والتنفيذ .

وليس من شك في أن للمعهد يستعين أحياناً برسام أو اثنين من مصر أو بقلة قليلة من الأدباء ، عند إقامة المعارض أو الندوات . وليس من شك في أن مهرجانات السينما التي يقيمها تعتمد أساساً على الفيلم المصري . ولكن هذا كله يه من باب « للضرورة أحكام » ، وليس عن تصور موضوعي لدور مصر الثقافي .

لفرنسا — بما أعطته للمعهد من أرض اقيم عليها البناء القصم وبما تسده من اشتراكات — أكثر من « نصف النفوذ » إن جاز التعبير . وللدول النفطية النصف الباقي . ولكن النصف النفطي موظف لخدمة مجموعات هائلة من الفرائكفونيين (اساساً من الليبتانيين والسوريين والمغاربة . وهو الأمر الذي ينعكس مباشرة على نشاط المعهد و « فوائده »

في الأسبوع الأول من مارس الماضي عقد « معهد العالم العربي » في باريس ندوة أدبية حول « الرواية اليوم » ضمت عدداً من الروائيين والنقاد العرب والفرنسيين .

و « معهد العالم العربي » مؤسسة فرنسية — عربية افتتحت رسمياً في أواخر العام الماضي ، ولكن « التفكير » فيها كان قد بدأ عام ١٩٧٤ في عهد الرئيس جيسكار ديستان ورئيس الوزراء جاك شيراك . وكانت « المبادرة » من جانب الحكومة الفرنسية الثمينة استجابة للمتغيرات العربية التي بدأت بحرب أكتوبر ١٩٧٣ و « الثورة النفطية » في ارتفاع الأسعار بعد ذلك والحركة المصرية النشطة للصالح مع إسرائيل .

وقد تضاعفت وتعددت هذه المتغيرات طيلة العقد التالي من الستين ، حيث أبرمت المعاهدة المصرية الإسرائيلية ووصلت أسعار النفط إلى ذروتها . حينذاك (١٩٧٩) قامت بعض الدول العربية وفرنسا بالتصديق على اتفاقية « معهد العالم العربي » . ولكن المفارقة التي صاحبت هذا التصديق كانت « استبعاد » مصر التي جئلت قمة بغداد (١٩٧٨) عضويتها في جامعة الدول العربية ، وقامت أغلب الدول العربية بقطع علاقاتها الدبلوماسية بالقاهرة .

كانت مفارقة لأن مصر كانت الدولة العربية الأولى التي أرسلت بموافقتها على الاشتراك في تأسيس المعهد ، فهي على

بدءاً من فرص العمل الادارية والفنية وانتهاء بالتجارة إلى الفرنسية مروراً بالدعوات والحفلات والأسيات وغير ذلك .

في هذا الاطار أقيمت ندوة « الرواية اليوم » التي اختير لها على سبيل المثال من سورية وحاضها عبد السلام المصيلي وحنانيا وهاني الراهب ومطاع صفدي وجورج طرايشي واعتذرت غادة السماك . وكانت اللجنة التحضيرية قد ضمت بدر الدين عروذكي وسلوى النعيمي عن العرب ، وكلاهما سوريان — وليس من أحد يغضب من حضور أصحاب هذه الأسماء ، ولكن هذا يستلحي أن يحضر من مصر — على سبيل المثال فقط ، عشرون روائياً . ولكن الذي حدث هو أن الدعوة وجهت إلى ثلاثة روائيين وناقد واحد .

ولم ينعكس الأمر على خريطة الحضور فقط ، بل على سير الندوة أيضاً حيث عطلت ادارتها لوضع الروائيين المصريين الثلاثة على منصة واحدة في جلسة واحدة في يوم واحد ، ولم توزعهم على مختلف الجلسات والأيام كما فعلت مع الآخرين .

بل وسجن جاء دور الكلام ، مثلاً ، على ادوار الخرافات طلب منه رئيس الجلسة الالتزام بالثقاق الخمس وقاطعه بعلها ، بينما ترك الحبل على الغارب لروب غريه الذي كان قد تكلم وحده أكثر من نصف ساعة .

ووصلت الاهانة للعرب جميعاً حين تعمد

الكاتب الفرنسي فيليب سولرز أن يطلع سماعة الترجمة حين كان يتكلم أحد الكتاب العرب ، الأمر الذي استفز أحد الفرنسيين في القاعة ، اذ وقف فجأة للحديث إلى سولرز قائلاً « ليتكم تتعلمون من هؤلاء العرب التواضع ، وليتكم خارج هذه القاعة تخفضون أصواتكم قليلاً حين تتحمسون في شجب العنصرية » .

كان العرب وحدهم هم الذين اعدوا أوراقاً للمناقشة : ادوار الخرافات ، جبرا ابراهيم جبرا ، هاني الراهب . وكان العرب وحدهم هم الذين دافعوا عن الواقعية والالتزام : غالي شكرى واميل حبيبي وحنا مينه والطاهر وطار .

وكان الفرنسيون هم الذين ارتحلوا الكلمات فلم يعدوا أوراقاً ، وهم الذين هاجموا الالتزام بأى معنى قديم أو حديث .

لم يكن هناك حوار بين الجانبين العربي والفرنسي . كلاهما كان في حالة مونولوج . حاول العرب اقامة الجسور ، ولكن « تجوية » بعض الفرنسيين حالت دون تحقيق المهدف .

غاب التخطيط وغابت الأحجام الطبيعية للوفود ، ونشطت لعبة التوازنات فحضرت السياسة واحتجبت الثقافة .. عن أول لقاء ثقافي لمعهد العالم العربي في باريس .

بريخت الذى لا نعرفه

صالح سعد

تقديم (٣٢) عرضاً مسرحياً جديداً — لأول مرة — خلال العام المنصرم (١٩٨٧) عدا (٤٠) عرضاً قدمتها فرق الضيوف من أوروبا وأمريكا وكذا من المدن الأخرى للإتحاد السوفيتى !

وهكذا يمكننا القول بأن جميع مسرحيات (بريخت) تعرض — تقريباً — كل عام على الجمهور الروسى ولأكثر من مرة ، من خلال رؤية مختلفة لفرجين مختلفين وبواسطة ممثلين مختلفين أيضاً ... وستعرض لآخر العروض التى قدمت خلال هذا الأسبوع منذ تأليف (ب . برخت) وهى (أوبرا القروش الثلاثة) التى قدمها مسرح لينجراد الأكاديمى (لينوسيفيتا) بإخراج واحد من أهم الفرجين الروس (أ . ب . فلاديمروف) والحائز على لقب (فنان الشعب) ...

و (أوبرا القروش الثلاثة) هى المسرحية التى شاعدها الجمهور المصرى لأكثر من مرة بتصميم (نجيب سرور) تحت عنوان (ملك الشحاتين) . ! وقد يحل لنا أن نمثل طريقة تقديم برخت على المسرح الروسى ومحاولات تقديمه على المسرح المصرى ، بحكم أنه فى كلنا الحالىين لا يقدم بلغته الأصلية ، ولكن الفارق — بالطبع — كبير ، فعل الأقل الاينار هنا التساؤل المعتاد عن البرود أو الجفاف اللذين يوصف بهما عادة المسرح البرخسى باعتباره مسرح (ذهنى) . ! بل على العكس فإن المتعة التى أحدثها

يعبر (برتولد بريخت) ومسرحه واحداً من أهم أعمال (الريبورتار) التى يقدمها المسرح الروسى هنائى لينجراد ، هذا بالطبع إلى جانب أعمال (شكسبير) و « تشيخوف » وغيرها من كبار الكتاب العالمين .. ولا نغالى إذا قلنا أن أعمال هؤلاء وغيرهم تقدم هاهنا بشكل شبه يومى !

فى مدينة « لينجراد » — وحدها — يوجد (١٥) مسرحاً بينهم ثلاثة للأوبرا والباليه عدا صالات (الفيلهارمونى) العديدة ، ويقدم الجميع عروضاً صناعية ومسائية تتغير كل يوم أو يومين على الأكثر . ! ويبحث أن ما تعرض اليوم على مسرح (البلشوى) — أى للمسرح الكبير — يعرض بعدها على مسرح آخر صغير ، وما يقدمه مسرح الشباب — بممثليه الشباب — للجمهور العادى ، يقدمه ممثلون كبار على مسرح آخر خصص للجمهور الشباب !! وبالطبع لا يمنع هذا من وجود مسارح متخصصة كمسرح العرائس (مسرحين) ومسرح الأطفال والمسرح (التجريبي) . !

ولأننا نتخيل كم العروض التى تقدم سنوياً على مسارح هذه المدينة وحدها التى تعتبر — بحق — العاصمة الثقافية للإتحاد السوفيتى ، بما تضمه من متاحف وفنور عرض فنية — وفهم (الأرميتاج) الشهير ، عوضاً عن مجال الطليعة الساحر ذاتها .. فيمكن أن نعرف مثلاً أنه قد تم



المكون من طابقين يصلهم مجموعة من السلالم المتحركة التي أسهمت في سرعة وخفة الانتقال الجدل للأحداث ما بين المستويين .. أو سواه على محور الأداء التقني — بل الدقيق .. الذي حسدته مجموعة الممثلين (٣٠ ممثلاً وممثله) حسب كافة قواعد القليل الملحمي (التفريري) دون أن تحول أن تحول ترتيبهم الالزامية على منهج (ستانسلا فيسكي) بينهم وبين الالتزام بتقديم هذه النوعية من المسرح .. فهكذا يجب أن تتم صياغة (المنهج الخالص للتبادل الجدلي) .. منهج برخت ، كما أسماه بيتر برونك .. أهم رجال المسرح الحاليين وصاحب المقولة الداعية للتأمل بأن (برخت يموت دائماً على أيدي الأرقاء القتل ١١) ..

الديكور المبسط واللوحات التوضيحية المصاحبة للعرض مع كرتال الملابس الرائعة لم تتعارض مع الإبداع أو التفرير الذي قصده برخت في مسرحه ، فمن البدء تصلرت المسرح لوحه ضخمة (ستاره) توزعت عليها صور لبرخت ولبعض عروضه في شكل هندسي جميل بالتضافر مع صورة متابعه تعرض لاشكال البؤس والشقاء التي يعيشها من هم على شاكله أبطال المسرحية في قاع المجمعات الرأسمالية من شحاذين ولصوص وغواين يأكلهم الفقر فتأكل أرواحهم فيما هم يحاولون إنتزاع لقمتهم بأيه طريقة من جيوب وأفواه القادرين ولو بالتواطؤ مع رجال (الأمن) أنفسهم فيخطط العالمان .. ! وهو ما أبرزه العرض ذاته فيما بعد وأكدته سواء على محور الديكور

لا كاتب ديمقراطي خارج الحركة الديمقراطية الوطنية للشقافة

● ومن المفارقات الجميلة أن يكشف لنا صاحب المجموعة القصصية الأخيرة (الصعود الى القصر) ولو متأخرا . ولو (بركوب الرأس واتخذ الفردى) يكشف ويفضح لوهنا كم نحن غنود عرب . بذلك الوهم التاريخي (بسطة الفرد) المتضخم داخلنا . تشمل اليه تلك (المظلمة) صعدوا الى ذلك القصر المحاكم ، المقرايا أكثر . سنكتشف (تلك الحجرة الخالية . ولا شيء) .

● فكيف ياصديق تعلمنا وتنهض برعينا . وتسى ذلك في المواقف والاختيارات الصحيحة . كيف تسمى هؤلاء الذين سلبوك مظلمة (الفلاح القصيح) وانت تركب رأسك وقد عرفتهم .

● هل تسمى انهم هم الذين جمعوا أوراق ويموت (الرأى الآخر) في مؤتمر أدباء ديمقراطى الأحرار وانفعلوا المشاجرات والمسلح الاديمقراطى .

● هل تسمى انهم هم الذين فرضوا عليك أن تسمع لنقاد (النقد المدفوع الأجر) موظفى الأجهزة عن الأخطاء اللغوية والنحوية والتعبير اللاتى وكل ترهات الاتهامات الشكلية ودون نقد راق لنقد القصصى المتجدد / هل تفسر لنا ياصديق ذلك العرمان الغير دستورى الذى ينجع ادباء (ضفاف) من أنشطة قصر الثقافة والذى طبق على فى حفل تكريمك ومناقشة (الصعود الى القصر) .

الحسين عبد المال - ديمقراطى

● ربما أصبحت استجابة (الغضب) التى أبدأها الصديق المقاص (مصطفى الأسمر) متنية لأنه لم يسقط عنه صفة (الديمقراطية) ولم يعمل بعد ذلك البناء / الحلم الذى يأتى اليه كل الكتاب المهتمين من كل فج . تلبية للنداء والدعوة لتلك الرابطة - ولأن الصديق ببساطة سواء فى ابداعاته الكثيرة كما فى تلمح مواقف واحد من الكتاب الديمقراطيين الذين لم يتوقف عن المائدة والغضب .

● فقد كان كما يعرفه الجميع مؤسسا نشطا لحركة جماعة الرواد الأدبية خلال أكثر من ربع قرن ، ومن بعدها جميعها الشرعية التى لم تستمر طويلا حيث أفقدتها (سلطة) السبعينات تلك (البدائل الحكومية) للصنوعة والمفارقة لنهوض المثقفين . ولنترض كمجبال وحيد وشرعى للتواجد وتعلم الثقافة والرسم والحياكة والتجارة ... الخ .

● والاصديق / الأسمر هو الذى غضب وحاول استضافة غالبية الأدباء الذين فضلوا اللقاء في متجرو في ندوة أدبية مستقلة كبديل صحيح عن الدخول في تلك (الحظائر الكبرية) ، وهو الذى ناقش معهم قانونية الأجهزة على تلك الجمعية . وحاول معهم معاودة استجداء إشهارها .. الى أن كان الاتصال التليفونى المشهور (انصرف) .

● إن صديقنا الذى احتضن الفقيه الراحل القصاص (يوسف القط) وحده في عنته التى أوصله للموت سرا ليظل موته غير معلن اسبوعا كاملا . وحده الذى يعرف أهمية منطق الضرورة في ترابط الأدباء .

جمعية عمومية للمثقفين

لهذا يجب على كتاب مصر الديمقراطيين التحرك بسرعة
تتواءم مع أيقاع الأحداث الجارية الآن في الشارع المصري بأن
يتجمعوا وينضوا في تنظيم واحد ، وأعتقد أن ذلك لن يتم إلا
إذا عقد اجتماع عام يدعى إليه الكتاب . على أن يعقد في هيئة
جمعية عمومية يت من خلالها الاتفاق على لائحة تنظم
نشاطها ، وتكون نقطة الانطلاق نحو تنظيم عام يجمع تحت
لوائه كل كتاب مصر الديمقراطيين .

القصاص : حسن نور

لقد كان موقف اتحاد الكتاب السلبى من انتفاضة
الشعب الفلسطينى سيئاً للغاية ، وأسوأ منه الوجه القبيح
الذى أسفر عنه رئيسه من خلال إجاباته على الأسئلة التى
وجهها إليه الزميل المحرر بالأهالى واتى عيبت عن مجمل
تكوينه ، وإن كنا نعرف ذلك من قبل لكنه قاله هذه المرة في
تحمد لكل كتاب مصر الأحرار ، ولكن إذا كانت هذه آرائه ،
ومواقفه معروفة لنا سلفاً ، فيجب أن ندرك ونعى تماماً أنه أولاً
شعوره بأنه ليس هناك جانب قوى يتصدى له لما جرى على
ذلك .

استدراك

سقط من تعليق « نشارككم الدعوة إلى استقلال الأدباء » ، الذى نشر بعد الصحاحية العدد الماضى ،
اسم كاتب التعليق ، وهو الأديب السكندرى : عبد الغنى السيد .

وثائق

الثقافة والعملية الثورية

انعقدت في عدن في الفترة الواقعة بين ٢٨ و ٣٠ آذار — مارس ١٩٨٨ م الندوة الثقافية الأولى بعنوان « السياسة الثقافية وخبرة العمل مع المثقفين » شارك فيها عدد من المثقفين العرب من مختلف الاتجاهات الوطنية والديمقراطية والتقدمية . وساد الندوة جو من الجدية والحوار الديمقراطي الذي اتسم بالعمق والصراحة حول أبرز القضايا الحيوية للثقافة العربية الراهنة .

وقد وقفت الندوة بالتفصيل امام ثلاثة محاور :

- (١) دور المثقفين في العملية الثورية .
- (٢) سياسة الامبريالية لاحتواء المثقفين لخدمة استراتيجيتها
- (٣) السياسة الثقافية في البلدان العربية .

بدأ النقاش بمداولات حول تعريف الثقافة والمثقف من حيث الموقع في تقسيم العمل الاجتماعي والعلاقة بالسلطات والجمهور . واذا يختلف المثقفون من حيث الانتماء الاجتماعي والرؤى الشاملة الى الحياة ، لكنهم في غالبيتهم فئة وسيطة تتجاوزها الصراعات الوطنية والاجتماعية الدائرة في مجتمعاتها . ولكنها بحكم امتلاكها للمواهب الابداعية والمعارف العلمية ، وبسبب طبيعة انتاجها في ميدان الأفكار والرؤى والرموز والقيم ، تنزع غالبا نحو التغيير . وكثيرا ما شكّل المثقفون ، بما في ذلك في بلادنا ، فئة تتوارث وتعيد انتاج الهوية الوطنية والقومية وقيم الحرية والعدالة والمساواة وتشارك من موقعها في معارك التحرر من الاستعمار والاستعمار الجديد وتهدم البنى القديمة .

وحول واقع الثقافة العربية الراهنة ، دار نقاش واسع وغنى حول بعض مظاهر الجمود والسلفية والبنى الاجتماعية والثقافية التقليدية وضعف الحوار والتفاعل على أسس موضوعية وعلمية واتسام بعض الحوارات بالتعصب والانغلاق والأفكار المسبقة ورفض الاعتراف بالآخر والرأى المخالف . يجرى هذا كله في اطار من ازمة للديمقراطية على امتداد وطننا العربي . فرغم اتساع القاعدة التعليمية والثقافية ، يصطدم نشاط المثقفين بتقييدات فظة لحرية القول والرأى والنشر

والاجتماع والتنظيم باتت مألوفا الى درجة ان بعض الدساتير تنص عليها نصا، وتجري ممارستها عملا وعرفا بالرغم من بعض الدساتير . ومن هذه القييدات ومظاهر القمع : الرقابة المدنية والعسكرية والدينية ، وملاحقة المثقفين في أرزاقهم وأعمالهم والسعي لتسخيرهم ليصيروا أدوات تسويق وتمجيد لسلطات الاستبداد والقمع وصولا الى الاعتقال والارهاب الفكري والمادى والاغتيال بكموات الصوت للكتاب والمفكرين والفنانين .

لا يمكن للثقافة ان تزدهر الا في ظل حرية المبدعين وصيانة كرامتهم وتلبية حاجاتهم وحقوقهم التي لا تنفصل عن حرية وحقوق وواجبات المواطنين كافة وتحقيق مساواتهم القانونية والسياسية والاقتصادية .

وتوقف المشاركون طويلا امام المظاهر الخطيرة للاستتباع الثقافي الذي هو وجه اساسي من وجوه التبعية الشاملة للامبريالية في منطقتنا . وقدمت مداخلات غنية ومتنوعة كشفت مدى خطورة تغفل وتعميم نزعات التفوق العنصري وتمجيد الحروب العدوانية والسعي لربط العالم بمركز ثقافي واحد ليشوه الثقافات الوطنية والقومية ويطمس روحها المقاومة يحيل العلاقة بين الثقافات الى علاقة تسلط وقمع بدلا من ان تكون علاقات تفاعل واختصاص متبادل . ويجري استخدام وسائل الاتصال الجماهيري على نطاق واسع للترويج لاتباع الخط الرأسمالي في التطور الاقتصادي والاجتماعي ولقيم المجتمع الاستهلاكي الترفي وتمجيد النزعات الفردية الانانية المطلقة في مواجهة المجتمع . ولاحظ المشاركون ان مناهج التعليم السائدة تحمل بدورها سمات تلك التبعية الثقافية متجاوزة في كثير من الاحيان مع نظرة سلفية جامدة الى اللغة والتاريخ والتراث .

ويمثل ماجري هدر وتبذير الثروة النفطية العربية ، وأعيد تدويرها لاعادة انتاج التبعية ، ونقلت المجتمعات العربية الى الحداثة الشكلية ، بذاك القدر جرى تسخير الكثير من الفوائض النفطية لتكسب الاستيعاب الثقافي متجاوزا ايضا مع انعاش البنى الاجتماعية والفكرية القديمة واطلاق القوى الظلامية من عقائدها ضد قوى التحرر والتقدم .

في المقابل ، اكد المشاركون في الندوة على ضرورة الاهتمام بالتراث العربي والنظر اليه بناء على معايير تعتمد على موقعه في السياق التاريخي الذي ظهر فيه ودوره بالنسبة لحاضرنا ومستقبلنا وافتتاحه على افاق التحرر والتقدم .

وتم استعراض موجز للتجربة في اليمن الديمقراطية فيما يخص السياسة الثقافية في مجالات التعليم والثقافة وتطور الاداب والفنون والنزعات والتيارات التي برزت ، وخاصة تيار الواقعية الاشتراكية ومنهجها ومسائل الشكل والمضمون والصراع بين القديم والجديد ونتائجه بصورة شاملة تتلمس السلبات واليجابيات .

ورأى المنتدون ان يسجلوا النقاط الآتية :

- التحية والتضامن مع انتفاضة الشعب الفلسطيني في الأراضي المحتلة بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية ، الممثل الشرعي والوحيد للشعب الفلسطيني . فقد جاءت هذه الانتفاضة الباسلة لتؤكد على عظمة العبقرية الشعبية ومآثرته من طاقات .
- ان الثقافة المقاومة للقهر الصهيوني والامبريالي الرامي الى طمس الهوية الوطنية للشعب الفلسطيني برهان

جديد ساطع على قدرة الثقافة على ان تكون صوتا للشعب وعامل توحيد وقومادية يسهم الشعب كله في انتاجها .

- ضرورة تعزيز التواصل الثقافي في البلاد العربية ، وتعدد السبل والوسائل لذلك — النشر والتوزيع ، تبادل المعارف والمعلومات والجهود المشتركة لمؤسسات الثقافة والتعليم والأبحاث العلمية وبصورة خاصة تعزيز اللقاعات الثقافية بين ممثلي الثقافة العربية التقدمية والعمل على الاكثار منها قدر الامكان .
- ضرورة تعزيز الحوار الديمقراطي فيما بين المثقفين ، وبينهم وبين ممثلي القوى السياسية التقدمية .
- ضرورة الحرص على الاستقلالية النسبية للعمل الثقافي والفني الخاص في اطار العمل السياسي التقدمي ، وذلك في سبيل تعميق الرؤية الثقافية للواقع الادبي ومشكلاته .

● ضرورة التنبيه الى ان الاخطار التي تواجه حركة الثقافة وتقدميتها ليست خارجية وحسب ، بل ان هناك مخاطر داخلية ، وبالقدر الذي يجب ان تجابه وسائل الاستبعا للخارج يجب ان تجابه وسائل تجميد الثقافة وابقاتها اسيرة السلفية والثوقية .

● التأكيد على ان الحرية الثقافية شرط لتطور الثقافة عينا ، ان الديمقراطية السياسية شرط للحرية الثقافية .

● التأكيد على أن ثقافتنا الراهنة بما هي نتاج معرفي تفتنى براثها الخاص ، ويتلا جها مع التراث العالمي الماضي والحاضر ، تجنباً لانغلاق محل يجمدها . او انفتاح كوزموبوليتي يفقدها الهوية .

● ضرورة تأسيس جبهة للمثقفين الديمقراطيين العرب تكون اطارا لتبادل الخبرات فيما بينهم ، ومعاونتهم على اداء مهامهم تجاه قضايا الديمقراطية والتحرر والتقدم الاجتماعي والوحدة القومية المعادية للامبريالية .

● قرر المنتدى تنظيم ندوة ثقافية اكثر تخصصا في العام القادم — فبراير ٨٨ م ، وتشكيل لجنة متابعة للاتصال بالمثقفين في البلاد العربية وصياغة مشروع جدول الاعمال .

● ضرورة مساندة تجربة اليمن الديمقراطية سياسيا وثقافيا ، بوصفها نواة حية وريادية داخل حركة الثقافة العربية وبوصفها نموذجا ينمو معرفيا ومؤسسيا .

تصميم الملاف للفنان : عيسى البباد
تأليف القصص للفنان : يوسف شاكر
الرسوم الداعلية من الفنانين :
عمر جهان - عماد حلم - كمال
بلال - برهان كركوتلي - حسن مسعود .

— رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣ —

أعمال الطباعة : شركة الأمل للطباعة والنشر والتوزيع

— إخوان مورفيل سابقاً —

القاهرة — هاتف : ٣٩٠٤٠٩٦

وزارة الصناعة

هيئة القطاع العام للصناعات الكيماوية

تساهم الهيئة بمنسجات شركائها العديدة في تدعيم الاقتصاد القومي بتغطية احتياجات قطاعات مختلفة وهي:

- الزراعة • الصناعات الثقيلة والخفيفة • الثقافة والتعليم
- السلع الاستهلاكية • النقل والواصلات • الإسكان والتشييد
- التغليف والتعبئة • السلع الوسيطة • الصحة •

سِلَع صِنَاعِيَّة جَدِيدَة بِدِيل لِلْمُسْتَوْرِد

[illegible]

سِلَع تَصْدِيرِيَّة هَامَّة

تتميز منتجات شركات الهبة بالجودة العالية ويمثل بعضها مكانة مرموقة محلياً وخارجياً وهي :-

- طائرات وأثاث السفر والرحلات
- فحم الكوك
- نفايات زيت الكروزون
- نواتج المصانع (تخليق المصانع)
- الكنان ومفتحات بطاريات جافة
- طورش - قام
- بيكرينات الصوديوم والكلور السائل
- بعض أنواع البصائد
- الشهاب
- خشب حبيبي معطى باللاصين

حسابات بأنواعها المختلفة .

شركة مصر للفزل والنسيج المصنوع بكفر الدوار



انتاجنا

بفزل الأوسون العالمية

ويوفر

للسون المصري احتياجاته من
أرفعة المديسين الجاهزة والأقمشة

المصانع:
بكفر الدوار
والخمسوية
وكوم حمادة

الإسكندرية:

٤٩٢٠٨٧٤

٤٩٢٠٨٧٥

٤٩٢٠٩٦٣

٤٩٢٠٩٦٤

كفر الدوار:

٩٠٢١١٦ / ٩٠٢٦٢٤ / ٩٠٢٥٧٧

٩٠٣٧٨٧ / ٩٠٣٧٢٩ / ٩٠٣٧٦٤

تلكس: ٥٤٠٩٢ م. م. إكسبريس

٥٥١٢٧ كفر الدوار

فاكس: ٩٠٣٧٤٢ كفر الدوار

٣٩

يوليو / يونيو

١٩٨٨



ندوة

« مهدي عامل :

النظرية والممارسة »

هادي العلوي

لطيفة الزيات

نبيل الهلالي

أمل دنقل :

سفر التكوين

من الإلهي

إلى البشري

مسرحية لم تنشر بالعربية

لـ مكسيم جوركي

تحقيق : تجارب الابداع الجماعي في المسرح والغناء



فهرس المحتس

٤	افتاحفة : بعض أسئلة عن الفكر والثورة	فريدة النقاش
	ندوة : الفكر والممارسة عند مهدي عامل	
١١	تقرير مركز البحوث العربية	
١٤	المثقفون وكسر العزلة	د . لطيفة الزيات
١٦	تبكن الجابفة في الضوء	نبيل الحلائي
٢١	وضوح السياسي، بصورة الفكر، خيال الشاعر	هادي العلوي
٣٥	أمل دنقل : من الإلهي إلى البشري	عيلة الرويني
	ملف : الإبداع الجماعي	
٤٤	تقديم	التحرير
٤٦	تجارب الإبداع الجماعي في المسرح المصري (تحقيق)	سهيرو المصادقة
٥٧	الإبداع الجماعي والتجريب في المسرح المصري	بهاثي المورخي
٦٤	الأغنية الجماعفة	د . فصي الحميمي
٦٩	قصص : عفاريت	فخرى ليب
٧٢	قصتان من العيد	رضا البهات
٧٤	الذاترة	ناصر اسماعيل
٧٦	أشعار : طفوس الإشارة	محمد فريد أبو سعدة
٧٩	نشيد الحبل والاعتراف	عمرو حسني
٨٢	تفاصيل	ابراهيم داود
٨٧	المهرم الأكبر	عمر نجم
٨٨	نواصل (في القصة والشعر)	التحرير
	مسرحفة مكسيم جوركي :	
٩٢	بيجور بوليتشوف وآخرون	ترجمة : عماد أبو طالب

□ الحفة الثقافية □

١٣٤	مهرجان أوبرا هوزن للأفلام القصيرة	فوزي سليمان
١٣٧	أفلام التلفزيون والفئات الوسطى الحائرة	سليمان شقيق
١٤١	المكتبة الأجنبية : التعليم والنظام الاجتماعي	اسماعيل المهدي
١٤٨	قراءات : فؤاد زكريا وعطاب إلى العقل العربي	رفعت سلام
١٥٥	تجربة : باقة ورد فلسطينفة للطلاب حامد الحمافي	نبه القاسم
١٥٩	كلام مثقفين : خبة الأمل التي تركب الجبل	صلاح عصى

أدب ونقد

□ من كتاب العدد □

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

٣٩

السنة الخامسة — يونيو ١٩٨٨

رئيس مجلس الإدارة
لطفي واكد

رئيس التحرير
فريدة النقاش

المستشارون

د . الطاهر أحمد مكي

د . أمينة رشيد

صلاح عيسى

د . عبد العظيم أنيس

د . عبد المحسن طه بدر

د . لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

سكرتير التحرير

حلمي سالم

مجلس التحرير

إبراهيم أصلان

د . سيد البحراوي

كمال رمزي

محمد روميـش

مكسيم جوركي ، الروائي والمسرحي الروسي العظيم . عاصر الثورة الاشتراكية ودافع عنها ونظر للأدب الواقعي الاشتراكي . من أعماله الخالدة « الأم » ، « الحفيظ » ، « البرجوازي الصغير » .

هادي العلوي ، كاتب عراقي تقدمي ، يقيم خارج العراق ، من أهم أعماله « الإغتيال السياسي في الإسلام » .

عماد عبد الرؤوف أبو طالب ، مترجم شاب ، يعمل طبيباً بالفرية ، ترجمته لمسرحية جوركي هي أول عمل كبير يُنشر له .

محمد فهد أبو سعد ، شاعر مصري ، واحد من أبناء الموجة الثانية لشعراء الستينات . انتشر شعره مع حرب الاستنزاف ٦٩ / ٧٠ ، صدر له ديوان « الفرأى نبات الأنهار » عام ١٩٨٥ .

المساهمات الأدبية والفنية التي تنشرها « أدب ونقد » غير مدفوعة الأجر . ويطلبها أصحابها نطوئها لديهم للعمل الثقافي الوطني الديمقراطي .

المراسلات : مجلة أدب ونقد — ٢٣ شارع عبد الحائق ثروت — القاهرة — مصر

الاشتراكات : (لمة عام : داخل مصر)
١٢ جنياً — (البلاد العربية) : ٥٠ دولار —
(أوروبا وأمريكا) : ١٠٠ دولار أو مايعادها

افتتاحية

بعض أسئلة عن الفكر والثورة

فريدة النقاش

قيمتان ثورتان كبيرتان يتضمنهما عددنا هذا في زمن كادت فيه كلمة الثورة أن تشطب نهائياً من قاموس الحياة الثقافية وحتى السياسية ، باسم الواقعية تارة وباسم المرونة تارة أخرى ، ولذا فإنهما تكتسيان هنا أهمية إضافية ، من حيث هما دعوة لنا للتأمل سواء في المصطلح نفسه أو في تلك الوقائع التي تتوالى في الحياة العربية وتبرهن على أن الثورة مازالت مطلباً جماهيرياً ، بل ومهمة حياة يمارسها الفلسطينيون في الأراضي المحتلة ، لتدخل في الطقوس اليومية للشهر السابع على التوالي ، وتنتج أدبا يحدها ويؤاكبها ، وتصك شعارات ونداءات ورجالا ، وتولد من آلامها حياة جديدة هي بدورها نبع ثر لأدب جديد ، وشهادة على أن الثوريين لم يكونوا أبدا مجرد حالمين رومانسيين يؤمنون بالقوة الجبارة للشعب المنظم الواعي .

كان المفكر المناضل الشهيد « مهدي عامل » الذي نقدم ملفا في ذكره الأولى واحدا من هؤلاء ، وما يزال .

وكان الكاتب المبدع « مكسيم جوركي » الذي نقدم له مسرحية لم تنشر من قبل بالعربية واحدا من هؤلاء ، ولا يزال .

وقد اجتهد كل منهما على الطريق الذي إختاره ليترك لنا أثره الباقي بقدرته على إلهام أجيال تعيش وأخرى سوف تأتى على الطريق نفسه .

انشغل « مهدي عامل » بمستقبل الثورة العربية التي يعرفها ما أسماه « بنمط الانتاج الكولونيالى » . ولم تغب متطلباتها اليومية عن ذهنه وقلبه وهو يخلق في سماء الفكر مجرد الصافي . وكتب في الفلسفة والتربية وعلم الاجتماع والتاريخ ، كما كتب الشعر . وفي كل ميدان من هذه الميادين كان يبحث بعقل نزيه وعقري وقلب يفيض باغية عن المركز الرئيسى : حيث تلتقى الأفكار بالمتطلبات النضالية المباشرة وتصبح أداة حاسمة من أدواتها .

وعلى هذا الطريق نفسه جاءت الندوة التي أعدها مركز البحوث العربية بالاشتراك مع لجنة الدفاع عن الثقافة القومية تحت شعار « النظرية والممارسة في فكر مهدي عامل » والتي ننشر هنا تقريراً عاماً عنها ، ونختار من بحثها بحثاً للمفكر والمناضل العراقي « الهادي العلوى » مع كلمتين ألقيتا في الجلسة الختامية عن شهداء الفكر العربي لكل من الدكتوراة لطيفة الزيات والأستاذ أحمد نبيل الهلالى .

ولابد أن نسجل أن هذه الندوة قدمت وجهاً مختلفاً تماماً عن حالة متكررة على امتداد الوطن العربى يمكن أن نسميها « إحتراف الندوات » الذى تخصص فيه مجموعة من الباحثين الشائعين ، إذ يكتبون فى كل شيء وفى أى شيء فيحولون الولوج بالمعرفة وإرتقاء دروبها الصعبة إلى مايشبه التجارة ، ويروجون بوعى أو بلون وعى أحياناً لفكرة حيادها الكامل ، ومن ثم يقدمون أنفسهم خداماً لأى « أمر » باعتبارهم خبراء .. وهكذا حرص مركز البحوث العربية إتقاء للإلتزاق فى هذا الحياض « المر » أن يكون عنوان ندوته عن النظرية والممارسة معاً .



لقد توصل مهدي عامل بعد درس طويل إلى النفى الكامل لوجود « بورجوازية وطنية » على الساحة العربية ، وهى نتيجة تحتاج لدرس ونقاش طويل آخر . وسوف نفتح باب مناقشة هذا الموضوع الخطير فى ساحة الفكر تاركين ساحة الممارسة للسياسيين . وإن كان الجهد الذى نبغيه لن ينفصل كثيراً عن متطلبات الممارسة ، بل إنه يعصمها من التجريب . ولعل هذا الملف أن يكون فاتحة لمناقشة أوسع .

ويهمنى أن أسجل من باب فتح الموضوع ملاحظ فرضية تتوفر شواهد كثيرة على صحتها فى تجربة حكم البورجوازية العربية وهى إن كل الاشتراكيات « الشعارية » التى تختلف من بلد لآخر فى الوطن العربى وتتخذ اسم العدالة الإجتماعية هنا أو الاشتراكية العربية هناك ، بل وتحمل إسمها بعض الأحزاب فتتضح فى أديانها ... هى التعبير الفكرى الأمثل عن طموح « البورجوازية الوطنية » ومن بقى منها

بشكل خاص خارج شبكة التبعية طموحها لانجاز استقلالها وإقامة مجتمع آخر متحرر من الاستعمار ومن « الاستغلال » في قولها . وإنه لمن الخطأ الفادح أن نقارن بين هذه « الإشتراكيات » وبين الإشتراكية الديموقراطية في معظم بلدان أوروبا الغربية ، والتي تتحالف مع الامبريالية الأمريكية ، لا من موقع التبعية وإنما كشريك كامل الأهلية مثلها مثل إسرائيل ؛ وليس غريبا أن نجد علاقات وثيقة جدا بين حزب العمل في إسرائيل وهذه « الإشتراكيات » في إطار الدولية الإشتراكية أو خارجها بحكم المصالح الاستعمارية التي توحدهما ، وبالرغم من اللافتة الإشتراكية .

وهنا نكتسب إحدى أفكار مهدي عامل الأساسية خطورة كبرى ، ونحتاج إلى إعادة تدقيق حريص ، حين يقول إنه ليس من الضروري أبدا أن تتابع المراحل الخمس التي عرفتها المجتمعات البشرية حتى الآن بنفس الطريقة وعلى ذات النسق في كل بلدان العالم . وتلك المراحل الخمس هي « المشاعية البدائية — العبودية — الانقطاع — الرأسمالية — وأخيرا الإشتراكية » . وهو يرشح المرحلة التي تعيشها حركة التحرر العربي الآن لتكون اندماجا كاملا بين مرحلتين حيث يستحيل أن توجد مرحلة رأسمالية نقية ، كذلك التي عرفها التاريخ الأوروبي لأن أفق مثل هذه الرأسمالية مسدود بفعل الاستعمار والامبريالية أى بفعل التبعية .

وهكذا ينفي تماما وجود ما يسمى « بالبورجوازية الوطنية » وهو يجعل من الساحة اللبنانية خنثى لفكرته تلك ، ولا يستطيع — بحكم مايقدمه الواقع العربي والفلسطيني بخاصة من براهين على عدم صحتها — أن يعممها . وحتى حين يسعى « الهادي العلوي » للتعميم — على النطاق العربي على الأقل — يتعرض لمآزق شتى .

لكن تظل من الفضائل الكبرى لمثل هذه الإسهامات الفكرية العميقة ، المهمومة بمستقبل الثورة العربية ومسارها الآتي ، أنها تطرح القضية برمتها لا في ساحة الفكر فحسب وإنما في ساحة الممارسة أيضا .

ويزيد من تعقيد المسألة على المستوى الفكرى أنه باستثناء « الإشتراكية العلمية » التي هي فكر الطبقة العاملة واختيارها المذهبي ، أيا كان ضعف أو قوة هذه الطبقة في هذا البلد أو ذاك ، فليس بوسعنا أن نجد « فكرا » نقيما متجاسكا للطبقات الأخرى ومن بينها البورجوازية الوطنية ، التي هي موضوع المسألة ، خاصة أن هذه الطبقات التي تتولى سلطة الحكم في كل البلدان العربية — باستثناء « اليمن الجنوبي »

حيث لا توجد طبقات مستغلة — تعلن نفسها ممثلة للمجتمع كله مدافعة عن مصالح الجميع ، رغم أن المجتمع يظل منقسما إلى طبقات ذات مصالح متباينة . وتتجلى أفكارها « الشعارية » لى هذا النحو : تشدد « سلاما اجتماعيا » ، وتغفل إليها أنها أنجزت بالفعل هذا الذى يسمى بالسلام الاجتماعى . وتبرز نزعتها تلك أيضا فى معالجتها للمصالح المتباينة التى تفصح عن نفسها واقعا فى شكل تفاوت كبير بين الناس وبعضهم البعض . فترى ان هذا التفاوت هو من طبيعة الأمور ، أى أنه مخلوق مع العالم يوم أنشأه الله الذى وزع الحظوظ . وهى تسعى « لإذابة الفوارق بين الطبقات » ، وتقيم ايدولوجياتها خليطا من الديانات والأفكار الاصلاحية والطوباوية والقومية . ويظل خوفها من الامبريالية وهى تحاربها ، محكما بخوفها من قوة الجماهير الكادحة وعلى رأسها الطبقة العاملة . وهو خوف يحكم كل مقولاتها الفكرية .

إن الوعى بكل هذه الملاحظات التى تعيش « البورجوازية الوطنية » فى ظلها شيء وانكار وجود مثل هذه البورجوازية شيء آخر تماما ، وهو من قبيل الخطأ المأساوى ، ذلك الخطأ الذى كان بطل التراجيديا اليونانية يسقط فيه ليكون المبرر الدرامى القوى لموته المحقق .

وقصدت المجلة أن تنشر بهذا التوسع بعض ما دار من مناقشات وأفكار حول « مهدي عامل » ، التى نأمل أن نواصلها فى مستقبل الأيام ، لأننا نعرف أيضا عمق تأثيره على أجيال متعاقبة من شباب الباحثين والمناضلين التقدميين الذين ينشدون الوضوح والثقة ، ويقدم لهم فكره ما يتفون من وضوح وثقة ، ويبقى أن تعقيد إختباره فى واقع أعرض وأكثر تنوعا .. أى على صعيد الوطن العربى كله .. ونقول مع الدكتور رفعت السعيد فى البحث المقدم للندوة : كان مهدي عامل محكما بالجغرافيا (لبنان) التى شكلت المكان .. كما كان محكما بزمان تراجع حركة التحرر العربى وهى عناصر لابد أن توضع فى الحسبان .



وينتمى الهادى العلوى بدوره إلى فكرة رومانسية فحواها أنه اذا لم تنهض القوى السياسية الراديكالية فى الوطن العربى بالمهمات المطروحة عليها ، وحيث تندمج مرحلة التحرر الوطنى بمرحلة التحول الاشتراكى ، فلا بد أن تتشكل قوى أخرى جديدة تنهض بهذه المهمة . وهى فكرة مستخلصة من النتائج التى توصل إليها المفكر الشهيد نفسه حول تطابق المرحلتين وإمتزاج مهماتهما ، والتى لا تغفل بدورها من نزعة رومانسية تقوم على إعلاء شأن الإرادة الذاتية للثوريين فوق معطيات الواقع الموضوعى . وكثيرا ما يتخلق من أعطاف هذه الرومانسية أبطال مأساويون يتحلون

بأنبل الصفات وبالشجاعة الضرورية وما يزيد عنها ، والتي تجعلهم يتصدون للظلم والعنف بكل قدراتهم وحتى بأجسادهم ، ولا يعترفون أبدا بالصبر والمراوغة .



ومكسيم جوركى هو واحد من كتاب عصرنا الكبار والثورين القلائل الذين استطاعوا أن يدعوا في مجالين معا على مابينهما من تباين ، أى في الرواية والمسرح . ففى حين قدم واحدة من الروايات الثورية الكبرى التى تؤرخ لعصر بكامله هى « الأم » ، قدم — كذلك — مسرحيات بوسعها أن تبقى كما بقيت « الأم » وان تواصل التأثير في حياة العصر مثلما تؤثر .

في مقال له بجريدة الأهرام عن مسرحية جوركى « الخفيض » قال عنه لويس عوض في محاولة لتفسير اختياره لمصاحبة المرححين بدلا من الكتاب والمثقفين الآخرين : إن « جوركى » كان يهرب من نقص ثقافته ومن الاحساس بالدونية إزاء المثقفين الكتاب . أما « لونا تشارسكى » أول وزير ثقافة للثورة الاشتراكية في روسيا فيقول في مقدمته لأعمال جوركى ما يمكننا أن نجده تفسيرا آخر تماما لمرافقته للمرححين وحتى لاختياره كتابة المسرح :

« فهو ، بحكم كونه إنسانا ، تجرع الماء الأسود من قاع بحر الحياة ، مطلع بأفضل شكل على ذلك الواقع ، الواقع الجماهيرى الثقيل الذى تعيش فيه أغلبية البشرية ، والذى عاشت فيه ، على أى حال ، الأغلبية الساحقة من مواطنى روسيا القيصرية سابقا . لقد تجرع شخصا كل مرارة هذا الواقع وآلامه ، وشاهد الآلاف المؤلفين من أمثاله الذين يعيشون حواله ، إن شعور المرارة والألم الهائل من إهانة الانسان واحد من المشاعر الطاغية التى تطورت في ذهن ألكسى مكسيموفيش (جوركى) منذ الفتوة . كان يدرك كيف يستولى الحقد الوحشى على الناس في هذا الجو مع أن بوسعهم أن يغدوا من أنبل البشر في ظروف أخرى ، وكان يدرك كيف تقهر إرادتهم وكيف تشوه ملاعهم الإنسانية كذلك ، وبالطبع ، لم تتبادر إلى ذهنه ولا للحظة فكرة إدانتهم لأن ألكسى مكسيموفيش (جوركى) كان يعتبر نفسه من حيث جوهر الأمر واحدا منهم وعنصرا من عناصر هذا الجمهور الأكثر إهانة .

يبد أن الشعور بالألم والعنف والسوداوية لا تستولى على نتاج جوركى أبدا .. فقد كان لدينا كتاب ، وهم كتاب موهوبون إحدروا من صلب الشعب

وحلوا إلى أدينا شحنة هائلة من الألم والمرارة . فقد كان بين الشعبيين كتاب مثل ريشيتكوف وليفيتوف اللذين لا يضاحيان جوركي بالطبع من حيث الموهبة ، ولكنهما مع ذلك كانا يتحليان بقبليات ثرة : فلماذا هلكا ولم يحمكنا من الانفتاح بهذا الاتساع الهائل كما فعل جوركي ؟ ذلك لأن الظلام استولى على كيان الوعى وكيان الروح لديهما . واذا وجدنا أحيانا لدى هذين الكاتبين غاذج وضاء تواجه ظلمة الحياة كاشعة باهتة فإن تلك الأشعة منسحقة متردة غامضة . أما جوركي فنجد لديه منذ البداية أشعة نشيطة . ونرى أن فؤاده يتطوى منذ البداية على نجمة ملتبئة وهاجة .

لم يكن الإحساس بالدونية اذن هو الذى دفعه لمصاحبة المسرحيين ، بل ظمؤه الذى تاق للإرتواء بالمعرفة الحقيقية لحياة المسحوقين والكشف في أغوارها العميقة ، عن تلك النجمة الملتبئة على حد قول تشارسكى ، ولعلنا نستطيع أن نتعرف في هذه المسرحية القصيرة على مصدر تلك الرحمة الأسرة التى يغدقها قلمه مثلما قلبه على هؤلاء العاجزين عن الالتحاق بالثورة القادمة ، الذين أحاط بهم الجذب من كل جانب .



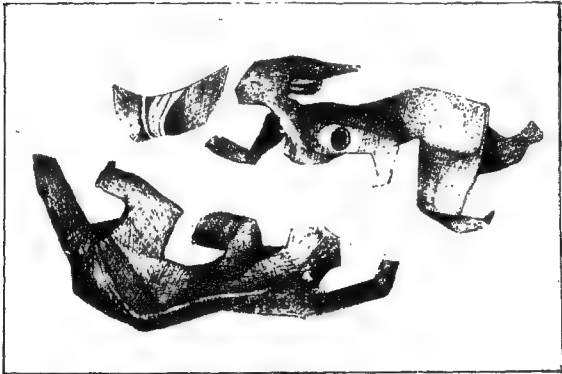
ومن تلوينات هذه القيم الثورية في العمق بضم عددنا ملفا صغيرا عن الإبداع الجماعى في المسرح ، والآداء الجماعى في الفناء ، على أمل أن يكون بدوره فاتحة لمناقشة واسعة مستفيضة حول إمكانيات هذا الشكل من الإبداع كحل مستقبل محتمل للخروج من المآزق المختلفة للأتممات التقليدية التى عجزت واقعا عن تلبية الإحتياجات الجديدة للمجتهور وللمبدعين على حد سواء .

وليس غريبا أن يكون شاعر ومفكر مسرحى تقدمى هو « برتولد بريخت » قد كشف — بأعمق نحو — تلك الإمكانيات التى يتوفر عليها الكورس القديم في المسرح اليونانى ودفع به مثلا عصريا للجماعة إلى مقدمة ما أسماه بـ « المسرح الملمحى » ليكون منشدها وصوت ضميرها الحى . ويرى الفكر التقدمى أن بداخل كل انسان فنانا كامنا ، ولد مع إكتشافه لقدراته ازاء الطبيعة التى كانت غامضة بأسرارها وقواها الخفية حين دفعته لإبتداع السحر ، وتكاثفت عوامل كثيرة في المجتمع الطبقي بعد ذلك لقهز هذا الفنان المشاغب أو إجماد جذوة روحه وتوهجه ، وتخلقت عمرات من كل لون ترايدت مع الضغوط الإجتماعية وهى تدفع بالإنسان المقهور دفعا للاستفراق في إشباع حاجاته الأولى بكل ما يملك من طاقة ودون فن كثير ، حيث تبتدد قدرات ذاك الفنان وتتآكل ، وتتولى طمس معالم ما قد يتبقى منها حيا ، أو تلوى

بسبب الانقسام الطبقي ذاته ، الذى يتحول الفن بمقتضاه الى سلعة وموضوع للتجارة والفنان إلى شخصية خارج الموصفات تحيط بها الشكوك ، وتتكفل المساحة التى يضعها المجتمع الطبقي التقليدى بين الفنان والناس بتعميق هذه الشكوك التى تفضى بدورها إلى نحت أنفاس الفنان الباقى حيا فى داخله .

ولكن إخراج الفنان من هذه الموصفات يؤدى أيضا لزيادة مساحة الحرية التى تغيب فى المجتمع لتجلى فى الفن ، وحين يأتى الفن إلى ساحته بجماعات أكبر حيث يتخلق هذا الشكل الذى نحن بصدده فإنما تكسب الحرية أرضا جديدة تضاعف من قدرة الفن الجميل على زلزلة أركان المجتمع الطبقي ووضعه أسسه موضع المسائلة .

هذا عدد إذن يطرح أسئلة عن مستقبل الثورة على مستويات عديدة ، فكرية وفنية ، سوف يكون علينا أن نواصلها فى مستقبل الأيام . ونعدهم أن نفعل ذلك فى أعداد قادمة سواء توفرت لنا مادة حية كتلك التى يحملها عددنا هذا ، أو قصدنا نحن إعداد ماثبت لنا الوقائع كل يوم أنه ضرورى وأننا جميعا بحاجة إليه .





الفكر والممارسة عند مهدي عامل

« مركز البحوث العربية »

بناء على الدعوة التي وجهها مركز البحوث العربية للدراسات والتوثيق والنشر لعقد ندوة بخية موسعة حول قضايا الفكر والممارسة عند الشهيد اللبناني الدكتور حسن حمدان الذي عرف مناضلا باسم مهدي عامل وفي الذكرى الأولى لاستشهاده انعقدت ندوة الفكر والممارسة عند مهدي عامل فيما بين ٢٧ — ٢٩ مايو ١٩٨٨ بمقر مركز البحوث العربية بالقاهرة .

وقد كان ذلك تأكيدا لمبادرة مبكرة من داخل لجنة الدفاع عن الثقافة القومية في مصر للاحتفاء بشهداء الفكر العربي ازاء متابعتها بالقلق الشديد لسلسلة اغتالات المفكرين والمثقفين والكتاب والفنانين العرب بما لم يتوقف عند حسين مروة أو غسان كنفاني أو سهيل طويلة أو ناجي العلي ، وإنما يمتد من قبلهم وبعدهم الى العشرات بشكل لا يعني إلا اتصال اهداف الرجعية والظلامية مع أهداف الصهيونية والامبريالية في ضرب الحرية والتقدم بوطننا العربي .

وبالتعاون الكريم مع أصدقاء ورفاق حسن حمدان (مهدي عامل) من العاملين على قضية التقدم والملتزمين بتأكيد القيم الفكرية والثقافية العالية هؤلاء المناضلين الشهداء ، فساهم في الندوة ممثلون من مجلة « الطريق » اللبنانية والموفدون من الجامعة اللبنانية ومعهد الإنماء العربي ببيروت وتعذر حضور أساتذة أفاضل من سوريا وفلسطين والجزائر والعراق ممن عرضت أوراقهم في الندوة .

وقد قام على تنظيم الندوة لجنة محلية عاونت المركز على أداء هذه المهمة الصعبة وهو في بداية عمله العلمي والثقافي ضمت الأساتذة : د. أمينة رشيد مقرر الندوة وحلمي شعراوي ومحمود العالم ومنى أنيس أعضاء اللجنة .

وعاوتها مجموعة من الباحثين بالمركز واصدقائه الشبان الذين بذلوا جهدا لا ينكر لإنجاحها . وقد قامت الندوة على محاور ثلاثة أساسية :

- ١ - قضايا التراث العلمى العربى انطلاقا من جهد مهدي عامل .
- ب - الفكر النظرى عند مهدي عامل والمقولات التى يطرحها على الفكر العربى المعاصر .
- ج - الفكر فى الممارسة كما فهمه مهدي عامل مطبقا على أنماط الإنتاج وعلاقات التبعية الكولونىاليه وأزمة البرجوازيات العربيه والمشكلة الطائفية وقضايا التعليم .
- د - الشعر عند مهدي عامل .

وبدأت الندوة فى جلسة افتتاح احتفالية صباح ٢٧ مايو ١٩٨٨ جرى فيها تكريم السيدة ايفلين حمدان حرم الشهيد مهدي عامل التى القت كلمة بهذه المناسبة كما القيت كلمات باسم المركز والمتقنين المصريين ، وتحدث فيها ممثل رفاق مهدي عامل الأستاذ محمد دكروب رئيس تحرير « الطريق » . وقدم تقرير عن اعمال الندوة ونظامها .

واستمرت الندوة فى خمس جلسات تابع على رئاستها مفكرون عرب أجلاء من مصر وخارجها وقدم خلالها ١٨ باحثا عربيا بحوثهم وفق المحاور المقررة مما توفر طبعه وتوزيعه على المشاركين .

ولقد شهدت الندوة حوارا غنيا ومعقيا حول الإطار الفلسفى لفكر مهدي عامل وقضاياها النظرية كنموذج لاجتهاد المثقفين الماركسيين العرب فى قضايا التراث والواقع الاجتماعى المعاصر ، ذلك الاجتهاد الذى اتسم بالجرأة والتحرر والمتابعة الدقيقة .

كما استمر الحوار على امتداده ليشمل قضايا الصراع الاجتماعى ومكانة فكر الطبقة العاملة كذكر ثورى يعالج اشكاليات التغيير والتحالفات ومراحل الانتقال والتبعية البنيوية . ويتعرض لأنوار المرحلة الاستعمارية فى الوطن العربى على التشكيلات الاجتماعيه والطبقات السائدة والمقهورة وحركة الثورة العربيه ومتطلباتها . ومن موقع الاهتمام بفكره وقيمه قام عدد من المشاركين بوضع مفاهيمه موضع التحليل والنقد .

ومثلت الندوة فى كل هذه القضايا حلقات بحثية جادة ، طرحت فيها آراء متنوعة اتفقت واختلقت بموضوعية عالية ، وتبدلت الآراء بين كافة الباحثين والمناقشين بالاخلاص والجديه المناسبين لتناول الانتاج الفكرى لمناضل عظيم مثل مهدي عامل .

وقد اعتبرت الندوة بحق « ورشة فكرية » حول كثير من القضايا الهامة لواقعنا العربى ومستقبل النضال الوطنى والاجتماعى فى الوطن العربى ، وكانت معظم القضايا تؤدى الى زيادة الجديده الذى يجب متابعتها وتعميق البحث فيه ، مما فرض على جميع المشاركين احساسا بضرورة الاستمرار فى هذا الجهد المشترك المعق .

لقد كان انعقاد ندوة « الفكر والممارسة عند مهدي عامل » أحد أشكال العمل الضرورى للحوار المستمر بين المثقفين والباحثين العرب العموميين بقضايا الثقافة التقدمية والجماهير العربيه ، خاصة

وان البدء جاء بتناول فكر مهدي عامل نموذجاً للفكر الذي يلتزم بقضايا الوطن وجماعه ، ويربط بين النظرية والممارسة في وحدة عضوية مبدعة يعانى من انقسامها كثير من المثقفين والتيارات الفكرية في وطننا .

وقد أدى الحوار بين الهيئات المشاركة في الندوة والمفكرين الذين حضروها الى الاتفاق على بعض نقاط العمل الهامة في المرحلة القادمة .

— استمرار الاتصال بين أصدقاء مهدي عامل لنشر أعماله وتعميق المعرفة بنتاجه وفكره وبحث قضاياها ، مطبقة على الواقع الاجتماعي العربي .

— نشر أعمال الندوة على نطاق واسع بأقطار الوطن العربي وعرضها بأشكال مختلفة في المجالات والمتنديات البحثية .

— عقد الحلقات البحثية الجديدة حول القضايا التي أثارها الندوة في أكثر من بلد عربي .



المثقفون وكسر العزلة

د. لطيفة الزيات

يأتى إحتفالنا اليوم بذكرى شهداء الفكر ، كختام للندوة التى أقامها مركز البحوث العربية بالإشتراك مع لجنة الدفاع عن الثقافة القومية عن فكر مهدي عامل مابين النظرية والممارسة .

وقد استمرت الندوة من ٢٧ إلى ٢٩ مايو سنة ١٩٨٨ ، وإشتراك فيها عدد كبير من الباحثين من مختلف الإتجاهات الفكرية من المصريين والبنانيين . وتميزت الندوة بقدر كبير من الجدية والجدوة ، وإغنتت بروافد فكرية متعددة ومتنوعة أحيانا تدخل فى حوار حميمى ، كما ينبى أن تفعل ، وهى تتفق وهى تختلف مع فكر مهدي عامل ، وهى تجمع فيما بينها ، رغم كل اختلاف ، على تقدير إجتهادات مهدي عامل الفكرية ، وعلى إعتبار هذه الاجتهادات إثراء للفكر العربى ، من حيث تشكل دعوة الى التفكير فى مشكلات الحاضر والمستقبل ، ومن حيث لاثير نهائية الحلول ، بل تطرح إشكاليات جديدة تستدعى الجدل والحوار وإمعان التفكير ليتواصل الفكر الثورى حيا متجددا ، ملاحقا لتطورات عصره ، لصيقا بهذه التطورات ، وقالنا لها .

وقد حققت الندوة ، فى اعتقادى ، أهدافها من حيث أثبتت أن الفكر لا يموت بإغتيال صاحبه . صحيح أن هذا الفكر يبقى منقوصا ، مفقرا إلى الإكتمال ، وكم هى عظيمة إحتالات الإكتمال التى يغتالها

* الكلمة التى ألقاها د. لطيفة الزيات ، مقرر لجنة « الدفاع عن الثقافة القومية » ، فى الندوة التى أقامتها اللجنة حول « شهداء الفكر العربى » فى ختام الندوة التى أقامها مركز البحوث العربية حول « الفكر والممارسة عند مهدي عامل » . وقد تحدث فى اللقاء : د. وحيد عاشور ، الفكر اللبناني محمد ذكروب ، الهامى نيل الحلال .

القتلة ! ، ولكن الصحيح أيضا أنه مامن مفكر ثورى عرى حظى بهذا القدر من الجدل الذى حظى به مهدى عامل ، ميتاحيا .

وقد حققت الندوة هدفا آخر من أهداف مركز البحوث العربية ، ولجنة الدفاع عن الثقافة القومية ، وهذا الهدف هو الدعوة الى التفكير والحوار ، والخروج بالجديد من خلال التعدد والتنوع والحوار الخلاقي . إننا نعتقد أن مقتل أمّنا العربية ، يكمن فى هذه المحاولة السائدة الآن فى عالمنا العربى ، لتسييد الفكر الواحد وإحلال منطق القمع والقوة الفاشية محل الحوار ، سواء أ جاءت هذه المحاولة للقمع الفكرى من جانب الأنظمة ، أو من جانب جامعات رجعية فاشية تفرزها الأنظمة المتطرفة . وشهداء الفكر الذين يحتفل بذكرهم اليوم هم ضحايا هذه المحاولة الفاشية لتسييد الفكر الواحد ، وإحلال القوة الفاشية محل الحوار .

وتولى لجنة الدفاع عن الثقافة القومية إهتماما كبيرا لشهداء الفكر بمدى مايتصل الموضوع بمصادرة الفكر عامة ، وبمحاولة تسييد فكر واحد باستخدام القوة المسلحة . وقد سبق أن احتفلت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية بالشهيد حسن مروة وناجى العلى ، وفى إطار الإهتمام بمجور المشكلة ، أقامت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية سلسلة من الندوات حول الوجد والموروث ،، إيماننا بضرورة إقامة التوازن الصحيح فيما بيننا ، حتى تتأصل ثقافتنا الوطنية والقومية بالإفتتاح على كل ما من شأنه أن يغيثها ، وبحيث تعدد مصادر هذه الثقافة وتتنوع من خلال الاختلاف فى ظل الوحدة .

وفى ظل نفس المفهوم أقامت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية سلسلة من الندوات عن الفتنة الطائفية فى مصر . إذ أننا ندرك أن الخطر الموجود فى لبنان يترىص بنا هنا فى مصر وبقية الدول العربية ، وما بين إرهاب الأنظمة من ناحية وإرهاب المنظمات الفاشية التى تفرزها من ناحية أخرى نميش فى مختلف الأقطار العربية محاصرين ، وتعدّد صور الإرهاب تُحاصر الفكر قبل أن يتشكل ، وتصادره إن تشكل بالقمع والسجن والتشريد والقتل أحيانا . إن كل مثقف عرى مهموم بمصوم أمّته ، يتلفت حوله متسائلا إن كان دوره قد حان ، ومحاو لا إستبعاد حلول الدور عليه قدر الإمكان ، وهذا ، حد ذاته نجاح لقوى الإرهاب دينيا كان أم لم يكن .

أنا نميش مناخا ثقافيا تردى كما لم يترد من قبل ، ولا يتألى أن يتحقق أى تقدم إقتصادى أو اجتماعى لقطر من الأقطار العربية فى ظل هذا المناخ ، فهو مناخ يكرّس التبعية الداخلية والخارجية أيضا ، ويكرّس الخطط الامبريالى الصهيونى تهزيق أمّنا إلى دويلات والاحتفاظ بها فى إطار النفوذ الامبريالى الصهيونى . وفى ظل هذا المناخ ينبغي التصدى ، أيا كانت الصعوبة ، وأيا بلغت التضحيات ، ففى الميزان ما هو أكثر من الحرية الفردية للمثقف .

لتكن المجابهة في الضوء

نبيل الهلالي

الزميلات .. الزملاء .. الرفاق

من الطبيعي .. والبدوي .. ان نعتنم ندوة عن فكر مهدي عامل .. بأسمية عن شهداء الفكر العربي .

فلقد كان مهدي عامل واحداً من ألمع فرسان مسيرة الفكر العربي .. وواحداً من أبرز شهداء هذا الفكر .

والفكر العربي ملاحق ومستهدف بالاضطهاد والقهر منذ أقدم العصور . ويشهد التاريخ بأن أعداداً غفيرة من أساطين الفكر العربي ، من فقهاء وقضاة ، قد اضطهدوا وعذبوا لأنهم أبوا أن يجري لسانهم بما يريده الحاكم ، أو ان يخنوا الرأس له .

وإذا كانت الحركة الوطنية اللبنانية قد قدمت على مدى السنوات الأخيرة القسط الأوفر من شهداء الفكر .. بدءاً من شهيد الحركة الوطنية اللبنانية كمال جنبلاط وانتهاء بشهداء الحزب الشيوعي اللبناني سهيل طويلة وحسين مروء ومهدي عامل ، الا ان ظاهرة اغتيال الفكر العربي ليست بحال من الأحوال ظاهرة لبنانية وانما هي ظاهرة عربية .. كان لها بالأمس مقدمات وستكون لها غدا امتدادات في كل أرجاء الوطن العربي .

والفكر العربي يواجه طابورا طويلاً من الأعداء .. يحاول كل بطريقته .. اغتيال الفكر العربي .. وتزييف الوعي العربي .. وتغيب العقل العربي . وهذا الطابور يضم : الامبريالية ،

الصهيونية ، الرجعيات العربية المحلية ، الأنظمة العربية المستبدة ، القوى الفاشية ، القوى الظلامية ، التعصب الطائفي ، الهوس الديني ، التعصب المذهبي داخل الدين الواحد .

وتنوع طرق وأساليب اغتيال الفكر العربي .

فهناك القتل في قاعات التعذيب .. الذي راح ضحيته الشهداء فرج الله الحلو وشهدى عطية الشافعي وفريد حداد ولويس اسحاق .

وهناك القتل في ساحات الاعدام الذي استشهد بفعله الرفاق عبد الخالق محسوب والشفيع وحسين الشيبى والأستاذ محمد طه المفكر الاسلامي السوداني .

وهناك القتل غدرًا كاغتيال فنان الشعب الفلسطيني ناجي العلي .

وهناك الموت الغامض في حوادث مريبة كما استشهد شهيدنا زكي مراد ومن قبله بسنوات ، ولى نفس الملامسات ، الدكتور عزيز فهمي .

وأعداء الفكر العربي أذكاء .. يتقنون ضحاياهم باتقان .

فباغتيال محجوب والشفيع سلب السفاح ثمرى الطبقة العاملة السودالية أبرز قادتها .

ولأن المفكر الاسلامي السوداني محمد طه خاض معركة بطولية ضد الشعوذة باسم الدين نفذ فيه حكم الردة .. حد الردة .

ولأن الشهيد حسين مروة شن حربا علمية مفحمة على السلفية التي تغيب الحاضر في الماضي اغتالته القوى الظلامية لأنها أدركت أن الشهيد مروة رغم شيوعخته يعمل فكراً شاباً لا يشبع لأن الشيوعية كما يقال شباب العالم .

وكان اغتيال مهدي عامل ايضا اختياراً ذكياً وخبيثاً .. لأن مهدي عامل له فضل السبق في الإشارة منذ وقت مبكر الى (طريق السلامة) بالنسبة للحركة الثورية العربية .. طريق يتخطى القوالب التقليدية .. وممارسة مايمكن ان نسميه بالجلالونوست العربي « المصارحة والمكاشفة الفكرية الجادة » تعبيراً عن توجه الحزب الشيوعي اللبناني الشقيق بعد مؤتمره الثاني ١٩٦٨ الى الانتقال الى مرحلة الحرب التحريرية ، مرحلة الممارسة الفعلية للديمقراطية والنقاش والحوار العلني والافراح بحق الاختلاف والأطروحات الفكرية كمفكرين حزينين .

وشهداء الفكر العربي التقدمي يغتالون لأنهم مفكرون ثوريون .. يحملون فكراً مقاتلاً .. ولا يمارسون الترف الفكري في الأبراج العاجية العالية .

والذين اغتيلوا هم بالتحديد الذين تشبثوا بفكرهم .. وثبتوا على عقيدتهم ولم يتزعزوا أبداً ولم يخرجوا عليه .. ولم يُيمت مفعول البترو دولار السحري .. فكركم الثوري .

واغتتيال الفكر العربى جريمة فى حق الانسانية لأنها عنوان على حقوق الانسان .
فاغتتيال الفكر انتهاك صارخ لحق التعبير عن الرأى الذى تكفله المادة التالية من الاعلان العالمى لحقوق الانسان التى تقول :

(كل انسان له الحق فى الحياة والحرية والأمان على شخصه)

اغتيال الفكر عنوان صارخ على حق الحياة الذى تكفله المادة السادسة من اتفاقية الحقوق المدنية والسياسية التى تنص على :

(الحق فى الحياة حق ملازم لكل انسان وعلى القانون أن يحمى هذا الحق ولا يجوز حرمان أحد من حياته تعسفا) .

وفى الوقت الذى يتجه فيه المجتمع النولى بشكل متزايد لإلغاء وتحريم عقوبة الاعدام ، تصر القوى المعادية للفكر والعقل والتقدم على تنفيذ عقوبة الاعدام فى المفكرين التقدميين العرب بلا تحقيق ولا محاكمة .

ان استمرار هذا الأسلوب اللانسانى للأخلاق اللاحضارى ينلر بسيادة التخلف والتحجر .. بل ينلر باحتضار التحضر فى بلادنا ..
أيها الأخوة ..

ان تفتى ظاهرة اغتيال الفكر العربى .. تلقى على كاهلنا كمثقفين ثورين عرب مسؤوليات أساسية ثلاثة :

■ أولا : مسئولية استنكار وادانة هذه الجرائم وتنظيم أوسع مظاهر وأشكال هذا الاستنكار وتلك الادانة .

■ ثانيا : مسئولية تحقيق مايمكن أن نسميه أوسع جبهة من المثقفين والثوريين العرب للدفاع عن حرية وسلامة الفكر العربى .

■ ثالثا : مسئولية صياغة برنامج لىضالى لحماية هذا الفكر ولواجهة أعدائه ومقاومة كافة أشكال القمع السلطوى أو الفاضى أو الظلامى .. وللتصدى لكل طابور أعداء الفكر والىساجين ضد تيار العصر العاجزين عن مقارعة الفكرة بالفكرة .. الخائفين الواجطين من الجدل والحوار .
ولكن حماية الفكر العربى ووقف مسلسل اغتيلات الفكر العربى لن يتحقق .. ما لم نصنع تحولا ديموقراطيا شاملا فى وطننا العربى .

فى ظل ظروف القهر والقمع والاستبداد وغيبة الديمقراطية سىظل الفكر العربى يقتال على أيدي الحكام وغير الحكام .

وفي ظل مصادرة الفكر التقدمي ستنمو وترعرع كل الاتجاهات الظلامية ويستند عودها ..
وتقوى عضلاتها .. وتستغشي كل صنوف القيم المستندة الى التمييز والكرهية .
وبدبى أن تحولاً ديموقراطياً شاملاً .. لا يمكن أن يتحقق الا في اطار تحول سياسى اقتصادى
اجتماعى شامل .

وهذا يقودنا على الفور الى أوضاع الحركة الثورية العربية المتردية وبرز مدى أهمية الشعار
الذى يطرحه الحزب الشيوعى اللبنانى الشقيق ، شعار (حركة ثورية عربية من نوع جديد) .
ان التحديات الجسام التى تواجه القوى الثورية العربية ، تحتم على الحركة الثورية العربية تجديد
نفسها .. لترقى إلى مستوى المسؤوليات التى تنتظرها . وإلى مستوى الآمال العظام المعقودة عليها .
وباب الدخول ، وبداية طريق الوصول الى الحركة الثورية العربية من نوع جديد هو
ذلك الباب بالتحديد .. الذى فتحه وغيره بجرأة ومنذ وقت مبكر .. شهدنا مهدى عامل ..
الجلالونوس العربية .. المصارحة .. المكاشفة .. التفكير بصوت مسموع .. الحوار بصوت
مسموع .

نحن مطالبون جميعا . شيوعيين وناصرين وتجمعين تقديمين بأن نتخطى أزمتنا .. بتحقيق
وحدتنا .. بكسر عزلةنا .

وعلينا أن نفرز بدقة العدو من الصديق .. وان نتجنب الدعوات المضللة لخلط الأوراق وان
تظهر من أوهام الوفاق أو التلاقى مع أعداء شعبنا .

علينا أن نجسد التحالفات الطبقة الصحيحة .. تحت القيادة الطبقة الصحيحة .. التحالفات
التي تضم تحديدا : الطبقات والفئات والقوى الاجتماعية ذات المصلحة فى استمرار الثورة ..
التحالفات التى تلعب فيها الطبقة العاملة بالضرورة الدور الطبقي المتنامي .
أيها الأخوة :

مهما طالقت قائمة شهداء الفكر العربى .. سيظل الفكر العربى هو الأبقى .. لأنه الأقوى
وكل شهيد سقط .. وكل شهيد سوف يسقط ، سيكتب بدمائه الذكية الحمراء .. على جدران
التاريخ شعارا يقول :

(خطوط ريشة الفنان .. ورصاص القلم الرصاص
أقوى وأبقى من رصاصات أى غداة غادرة)

تحية من الأعماق الى ذكرى شهداء الفكر العربى .
تحية خاصة من القلب الى حزب مهدي عامل وحسين مروة وسهيل طويلة .. حزب
الشهداء .. الحزب الشيوعى اللبنانى .

وخير تحية لذكرى شهدائنا .. هي أن نظل أوفياء لفكرهم ونشره .. نثريه .. نظوره .
وان نظل أوفياء لماركهم .. نخوضها من بعدهم .. كما خضناها معهم .
وان نظل أوفياء لمسيرتهم .. نكملها حتى النصر .

ختاما أيها الأخوة ..

لا أجد أروع ولا أدق تعبيراً عن المهام المطلوبة منا من كلمات مهدي عامل التي تشبه وصيته
الأخيرة لنا .. كلماته التي قالها في الندوة اللبنانية العربية العالمية في طرابلس قبيل استشهاده .
تقول وصية الشهيد :

« من لا يتنصر للديمقراطية ضد الفاشية
والحرية ضد الإرهاب
والعقل والحب والخيال والجمال ضد العدمية .. وكل ظلامية
في لبنان الحرب الأهلية وفي كل بلد من عالمنا العربي
وعلى امتداد أرض الإنسان
من لا يتنصر للثورة في كل آن
منقذ مزيف .. وثقافته مخادعته مرآئية »

وأخيراً فلنردد بملء الفم مع الشهيد مهدي عامل كلماته :

(فلنتوضّع كل المواقف
ولنتحدّد كل المواقع
ولنتكّن الجاهية في الضوء)



قراءة مهدي عامل ضرورة سياسية ومعرفية

وضوح السياسي ، بصيرة المفكر ، خيال الشاعر

هادي العلوي

لعل بعضكم سيتساءل لماذا لم اكتشف هذه الضرورة الا الآن ، قد أكون داخلا مع الذين عنانهم الجواهرى في خطابه للرصاص قبل أن يموت :

وانى اذ أهدى اليك نعتي أهرّ بك الجبل العقوق المعاصرا
أهرّ بك الجبل الذى لا يهره نوابه حتى تزور المقابرا

ولم يخطئ الجواهرى كثيرا ولو أنه أخطأ في التعميم ، ان حالات كهذه قد تلبسنا في أيام الموجه الأخيرة من الاغتيالات . فهي مثلا قد نهبنا الى المكانة التى كان ناجى العلى يشغلها في ساحة النقد الثورى للسياسة . وكان المنبه لذلك أن الذين قتلوا ناجى العلى ، والذين هددوا بقتله فمهلوا لقتله على يد الغير ، كانوا من عناصر الفساد والافساد في السياسة العربية الجارية ولما ارتبط مقتل ناجى بهم ادر كنا أى دور عظيم كان هذا الفنان يؤديه لشعبه الفلسطيني وأمتة العربية . وأعترف أنى لم أكن متحمسا للكتابة عن ناجى العلمى قبل أن يقتلوه .. وكنت أختلف دائما مع فيصل دراج حول أبو جهاد وموقعه في الثورة الفلسطينية بما هى ثورة مسلحة ، فهو ينظر اليه من وراء الايديولوجيا وأنا انظر اليه من زاوية الفعل . ولما انتقل أبو جهاد على يد المخابرات الامريكى —

* هادى العلوى ، باحث ماركسى في قضايا التراث العربى . عراقى يقيم خارج العراق منذ سنوات . عضو هيئة الادارية لرابطة الكتاب والمصحفين العراقيين . عضو هيئة تحرير « البديل » المجلة الدورية لرابطة الكتاب . من أهم كتبه : « الحركة الجماهيرية عند الشيوعى » ، « الصليب في الاسلام » ، « الاغتيال السياسى في الاسلام » .

اسرائيلية ادرك فيصل ان اختيار أبو جهاد دون بقية زملائه انما تم لحكمة . والاميرالية أبهر بما يجب فعله وما يجب تركه ، وكانت الكلمة التي كتبها فيصل عن أبو جهاد اعترافا منه بخطأ رأيه السابق فيه . وهو مع ذلك ، كما أنا ، لم يعطه شهادة براءة اديولوجية . فقد تناول كل منا هذه الشخصية القيادية الفذة على أساس الفعل كخيار فردى لقائد وطنى استطاع أن يميز نفسه من طبقته ليدل على صحة استثناء استخرجه مهدى عامل من نظرياته حول البرجوازية الكولونيالية السائدة في عالمنا العربى . فالطبقة ليست شيئا مصمتا ينطبق على جميع أفرادها وفئاته بنسب متساوية . فمثلا يمكن البريتاريا أن تفرز خونة ، وهى تفرزهم فعلا ، يمكن للبرجوازية الكولونيالية ان تفرز ابطالا وطنيين تصدر بحكمهم قرارات الاغتيال السياسى . وقد استخدمت الفعل تفرز كمرادف للفعل تطرح .

قد لا يسعى المتصل من العقوق الذى اتهمنا به الجواهرى وأنا أكتب عن ضرورة قراءة مهدى عامل الآن . وعلى أن أعترف أيضا أنى لم أبدأ قراءة مهدى الا متأخرا ، قبل سنة تقريبا من استشهاد . لكنى من الانصاف للنفس بحيث أقول أنى ما إن قرأته حتى كدت أنحول الى مبشر به . أى أننى لم أنتظر حتى تطلق عليه النار من حاخام أه رهاب أو شيخ لكى أنشر محاسنه ، لقد قلت له فى أول لقاء معه بدمشق بعد أن شرعت فى قراءته ان القوم لم يستفيدوا كثيرا مما كتبت ، فقال لأنهم لا يقرأون . وأنا الآن أكرر أن مهدى يجب أن يقرأ ، لا سيما من الذين لا يقرأون ، ففى قراءته شفاء للكثير مما يعانون .

مأثرة مهدى عامل لها جناحان ، مدنى وسياسى . وينهض على هذين مجمل ما كتبه حيث توحيد المعرفة بالسباسة أو الفلسفة بالاديلوجيا^(١) لتوفير مثال حى على الطريقة التى يمكن بها للماركسية أن تندمج فى الدهن العربى أعنى أن تصبح جزءا من سيورة فكرية حية تتصل برابطة الدم مع ماركسية الغرب التى تشكل الاستمرار الانضج والاكثر حيوية للماركسية الام . ولعل دراسة مهدى فى فرنسا قد ساعدته على ان يكون ماركسيا من طراز خاص . ولو أن هذا ليس شرطا حاتما ، فلو لم يكن لمهدى استعداد ذهنى للفلسف لكان يرى الثقافة الفرنسية كأى مسافر من العرب والأفارقة .

تتمظهر الماركسية عند مهدى عامل كفلسفة ويتصرف هو معها كمجتهد فى اطار المذهب . على أن مفكرا مثل مهدى قلما يستريح للمذهب الى حد أن يفكر كتابع يتلقن شيئا من شيوخه . هو يتلقى المعرفة من أهلها ليعيد انتاجها وفق شروط اعادة انتاج الفكر الصادر عن فلاسفة العصور الذهبية . واذ هو يتمذهب لفيلسوف كماركس لا يمارس تلمذة فلاحية من طراز صينى وانما يتصل بالينابيع ليعرف كيف تندفق ، وكيف تجرى ثم كيف تتفرع . صحيح أن الظروف الجارية للفكر العربى المعاصر لا تسمح بظهور فيلسوف عربى . وأنا لذلك لا أقول ان مهدى قد ارتقى بعقله الى مرتبة الفلاسفة لكنه كان يمتلك أدوات كافية لعودة متصرة الى ينابيع الماركسية متخطيا الحواجز التى وضعت فى هذا الطريق منذ أن حوّل ستالين هذه الفلسفة الراقية الى دين جديد . وهو يقرأ ماركس دون واسطة فيتخلص من أحد شروط التدين . ويقرأه كفيلسوف فيخرج من

دائرة الفكر السماوى ويبدو عند هذه الحدود قادرا على تبيين الطريقة التى استخدمت فيها مقولات الماركسية لدى الماركسيين الأوائل ، أعنى القدرة على استيعاب الماركسية ليس كمقولات بحتة وإنما ايضا كمنهج تفكير . ولعلنا الآن فى حاجة الى تكرار بعض البدييات من قبيل أن ماركس ومريديه المباشرين كانوا فلاسفة وعلماء . وأنهم بحثوا وفكروا ولم يتلقوا وحيا جاهزا فيلغوه للناس ، ان معاناة الباحث ، مصاعب البحث الجملة ، السبل الوعرة التى يجاهد لاجيازها بشق النفس لتدخل الشك واليقين فى تقييماته ، الاستعداد للمراجعة والاقرار بالخطأ .. هذه وغيرها من مقومات الانتاج الفكرى تتراءى بجملتها فى مجمل ما كتبه أولئك الفلاسفة الاقحاح ، وإنما تميزوا عن معظم زملائهم من الفلاسفة السابقين والمعاصرين من بنوتهم الاجتماعية ، بوصفهم معلمين للبروليتاريا جمعوا بين علم الطبيعة وعلم التاريخ فى نشاطهم الذهنى ، وبين المعرفة والسياسة فى نشاطهم العلمى فكانوا مفسرين للعالم ومكافحين لتغييره فى آن واحد .

الفلسفة والايديولوجيا

ومن هذه الجهة كان التباس الفلسفة بالايديولوجيا فى الماركسية ، وبالتالي تعدد صور الأنواع : فالماركسية بما هى تغيير قد تظهرت فى الحياة كفكر مناضل وجذبت لها بذلك جمهورا لم يسبق للفلسفة أن وصلت اليه بعد أن ظلت طريقة تفكير خالص للخاصة من المفكرين وهى غير ملومة فى ذلك لأن الفلسفة يتعذر تبسيطها دون الاخلال بها ، وبالتالي تتعذر شخيتها . ان اليوم الذى يصبح فيه كل انسان فيلسوفا قد لا يكون أقرب من يوم الدينونة . لكن الماركسية ارادت أن تكون لعامة الناس حيث أعطت الفيلسوف مهمة جديدة هى تغيير العالم . وقد حققت فى ذلك نجاحا يقارن بنجاحها فى الميدان المعرفى الصرف . وهى بالطبع لا يسعها أن تتخلى عن هذه المهمة أى أنها لا تملك الانكفاء وراء الفكر البحت ، النظرى ، رغم الإغراء المعرفى الشديد الذى يتمتع به هذا الفكر المثقف خاضع لسلطات العقل ، وكان على الماركسية وهى تختار هذا السبيل دون سائر الفلسفات ان تدفع بعض الثمن ، هو الثمن الضرورى لقاء تعاملها مع الجمهور . لقد صارت تعلم للناس . تطبع لهم فى أوراق وكراريس وتلقن تلقينا كمواود ثابتة وجاهزة نزع عنها آثار الجهد العلمى فأصبحت من حقائق التنزيل لا يطأها الشك وبالتالي لا تقبل النقاش وإنما يجوز السؤال بقصد الاستيضاح لا بقصد المراء ، عملا بالقول المأثور : « إنما هلك من قبلكم بكرة السؤال » وقد انتجت هذه الفلسفة المبسطة ، المشعنة ، حركات عاصفة على امتداد القرن العشرين ، تماما كما سبق لايديولوجيات كبرى قبلها ان اثارت عواصف غيرت مجرى المياه فى اكثر من مكان ، ولا يسعنى التنبؤ الى أين ستصير الماركسية فى نوبها الشعبى هذا . ومن المعروف مع ذلك ان الجماهير لا تتحرك الا بالايديولوجيا المتطابقة فى لحظة معطاءة مع قضاياها الملتهبة . ويعنى ذلك ان فى وسع الماركسية أن تحتفظ بنبوتها الى زمن طويل حتى تتحرر جميع الشعوب من الاستعمار (النهب الخارجى) ومن الاستغلال (النهب الداخلى) حيث تخدم الماركسية كايديولوجيا وطنية مناهضة للاستعمار من جهة ، وايديولوجيا اجتماعية

وناهضة للاستغلال الطبقي من جهة ثابتة . وكما يقول مهدي فكلتا الجبهتين تتوحد عندما يكون الحديث عن مجتمعات مستعمرة تحكمها البرجوازية الكولونيالية : إذ لا سبيل لدحر الاستعمار من غير دحر المحلى ، أى لا سبيل الى التحرر الوطنى الا مع تحرر اجتماعى يستأصل حكم البرجوازية الكولونيالية التابعة لصالح الطبقة العاملة وحلفائها .

ان كتيب ستالين حول المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية قد خدم غرضا نضاليا بتقديده وصفة جاهزة للماركسية تساعد العمال والفلاحين وجمهور الكادحين والمخرومين على التزود بأداة نوعية تدفعهم للنضال ضد مستغليهم . وهو فى هذه الجهة لم يكن كتابا سيئا . والذي يهاجمونه اليوم لا يراعون هذه الخصيصة التى جعلت منه كتابا تعليميا ناجحا . وبالطبع لم يكن ستالين يتوخى تأليف كتاب مبسط لعامة الناس فهذا هو حظ من الفلسفة كزعيم عمالى يتمتع فقط بالقدرة على تعليم الجمهور . ومن هنا تأق المفارقة ، فالماركسية بتبسيطها على هذا النحو تفقد أصلا أساسيا من أصولها كفلسفة . وهى قد تفقده لحساب الدين بقدر ما تكون أيولوجيا تعطى بالتلقين لتصبح دوما جديدة تحل فى الوعى الشعبى محل العقائد الدينية . ان هذا ما صارته الماركسية فى الصين ، لا سيما فى الثورة الثقافية . وهذه الثورة كانت فى منطلقها حركة بروتريزية ضخمة وجهت ضد الدولة لمصلحة جماهير المنتجين لكنها اتخذت بعنصرها الفلاحى الغالب وجهة معادية للثقافة انتهت الى كنفشة الماركسية (أى جعل الماركسية كونفوشيوسية) . والمفارقة على أى حال لم تتوقف على بلد دون آخر ، فقد كان بمقدور التبسيط الستالينى ان يخرق ثقافة أوروبا العالمية التطور والموغة فى العمق المعرفى لإيجاد غرار مائل فى الماركسية هناك .

ان كتابات أمثال جورج بوليتزر وموريس كورنفورث قد خدعت فى الوسط العمالى الأوروبى نفس الوظيفة التى أداها كتيب ستالين ، مما اكسبها شرعية الفكر المناضل ولكن الخالى فى نفس الوقت من الفلسفة ... لم يكن غريبا وسط هذه الممعة من النضالات الحامية أن يظهر بين ماركسى ذلك الحين من يتنبأ متهجا باختفاء الفلسفة بعد أن تشعبت المعرفة وفقدت القضايا الفلسفية الكبرى أهميتها بفضل اتساع الثورة البروليتارية ، أو أن تعلن القيادة الصينية فى أوائل الخمسينات عن عدم الحاجة الى علم الاجتماع وتطلب من غنيد هذا العلم الصينى « فى شياو تونغ » ان يستريح فى بيته . بل وإن نسمع من يقول ان قراءة ستالين تغنى عن قراءة هيغل وكانت . وكلنا يعرف ما قيل ويقال عن دراسة التراث ، لا سيما الشرقى ، فالمثقف البروليتارى الذى استغنى عن هيغل هو من باب أولى مستغن عن ابن رشد .

ان مفارقة الفلسفة للإيديولوجيا تُسد ، كما قلت ، بالمنحى المناضل للماركسية . وفى وقت مبكر من حياة ماركس وانجلز وجد الفيلسوفان حاجة شديدة لمخاطبة الجمهور فكتبوا بعض أعمالهما المبكرة بلغة سجاجلة أظهرت تخوفهما على الوعى البروليتارى من تشويبات بعض المثظرين المتلبسين أمثال آل باور ودوهرنغ ، والتعبير الجيد عن هذه الحاجة كتاب العائلة المقدسة الذى رداه على آل باور . وهو كتاب سجاجلى ساخر بدا موجه لوسط عريض من جمهور الفلسفة . كما تضمن ضد دوهرنغ عناصر

سجاله مماثلة ولكن بأسلوب أقل حدة لعله يرتن مع تقدم النجاز في العمر . وينفرد البيان الشيوعي ببلغة المجلجلة وطريقة عرضه القائمة على اليقنيات . وهو موجه بكلية الى جماهير البروليتاريا .. على أن هذه الاعمال جميعها قد اشتملت على معرفة حقيقية ولا نجد فيها ذلك التسخير الذى يسم الأعمال الايدولوجية بالناورة أو الديماغوجيا أو التبرير والاعتذار أو بتر الحقائق أو تأجيل البوح بها خضوعا لحكم الظروف . ويفسر لنا ذلك كيف يصبح بيان تأسيس لحركة سياسية من مصادر الفلسفة في هذا العصر . وكيف اشتملت سجلات العائلة المقدسة على أرق فكر مادي عرف حتى ذلك الوقت .. في العمل الايدولوجي للماركس وانجاز تتوحد الايدولوجية بالفلسفة حيث تنشأ ايدولوجيا تسمى علمية تتميز عن سائر الايدولوجيا بخضوعها للبرهان الفلسفي واستبعادها التوظيف الاعتباري للأفكار . والفضل في هذه الميزة يرجع الى الهوية الفلسفية لمنشئ هذه الايدولوجيا . وهذه الهوية تميز أيضا أعمال رائدين لاحقين للماركسية هما بليخانوف ولينين . وأعمال الأول فلسفية خالصة . وهو لم يكن سياسيا بقدر ما كان فيلسوفا . لكنه كان معنيا بالمادية كفكر مناضل . وفي كتاباته يندمج الايدولوجي بالفلسفي من خلال لغة منطقية متضامنة ومنهج بحث متناكس . وقد أعطت ما تعطيه الايدولوجيا من اثر في الوعي البروليتاري الذي فجر الثورة البلشفية . أما لينين فان عمله الفلسفي الأساسي وهو « المادية والتجريبية النقدية » قام بوظيفة ايدولوجية مباشرة اقتضاها الحفاظ على الوعي المادي للطبقة العاملة الروسية سليما امام الغيبة الجندية للماخين الروس . لكن لينين فيلسوف . ويعني هذا أن الايدولوجيا عند متبوع الفلسفة وليس العكس . ويمكن القول أن كتابه لم يوجه في الاساس الى جمهور العمال والفلاحين الذين يتعسر عليهم فهمه وانما لفريقين : الفلاسفة الجادين الذين وجدوا فيه حولا علمية لاشكالات عصر الالكترون سوف تساعد بدورها على معالجة اشكالات لاحقة قد تنشأ عن اكتشاف جديد في الفيزياء والطبيعات . الثاني هم كوادرو وقيادات الحزب الاشتراكي الديمقراطي لتزويدهم بالوعي العلمي الحافظ لايدولوجيتهم العبقية والمانع بالتالي من اختلال معايير جهدهم النضالي في قيادة جماهير البروليتاريا .

مهدى والهدف العمل

نفهم لما قلناه :-

١ - ان العمل الايدولوجي اذ قام به فيلسوف ، أو متعمق في الفلسفة ، سيحتوي على معرفة حقيقية تساعد على تخفيف الجفاء التقليدي بين الفلسفة والايدولوجيا وبالطبع سوف تعزز مصداقية الايدولوجيا باخضاعها للحقيقة الفلسفية .

٢ - ان الايدولوجيا قد لا تكون شديدة الارتباط بالبعد الفلسفي لكنها تؤثر في تطوير الحركة الثورية وسط الجماهير ، والمثال على ذلك في اعمال ستالين وموتسي تونغ ، على أنها تحتفظ بنفس التأثير عندما تكون من عمل فيلسوف أو متعمق في الفلسفة . لنقارن مثلا : البيان الشيوعي بتأثيراته العاصمة في جماهير البروليتاريا العالمية وهو رسالة ايدولوجية حررها

فلاسفة .. ومع تقدم الثقافة واتساع مدى المعرفة العلمية فإن هذا النمط من العمل الاديولوجي سيكون هو الشائع أو الاكثر شيوعا .

٣ — ان العمل الاديولوجي للماركسيين موجه الى احدى جهتين : عامة الكادحين ، لبناء حد معين من الوعي السياسي والاجتماعي يكفي لدفعهم للانخراط في الثورة . والكوادر القيادية لتعميق وعيها الطبقي العلمي بما يساعدها على اتباع السبل الضامنة للنجاح في أى منعطف يمر به النضال الثوري . وما يكتب لهذه الجهة لا يشترط فيه التبسيط . ويمكن أن يحتفظ بعمق فلسفى غير مفيد باعتبارات القراءة السريعة ، ومن هنا القليل كتاب لينين الفلسفى الذى يحمل بعض قرائنا على لغته النضالية الحادة فيحسبونه سهل المنال ، بينما يتناول النقد البرجوازي من خلال هذه اللغة كمثال على الفلسفة الحماسية ، والكتاب اذا جردناه من لغته لا سهل المنال ولا حماسى ، بل يمكن اعتباره من كتب الخاصة ؛ ولو أنه لا يصل الى أن يكون لخاصة الخاصة لأن المخاطب به هم الكوادر والقادة الحزبيون في المقام الأول .

نعود الى مهدي نثرى أنه مارس عملا اديولوجيا من الغرار الذى يقوم به متعمق في الفلسفة ، وكان يرمى من وراء ما كتب الى غرض عملي ، حتى فيما يبدو من كتاباته معنونا بطريقة اكايدية فاقعة . وكتاباته في نفس الوقت تقتوى على معرفة حقيقية بفضل صدورها عن متعمق بالفلسفة متحرر من سحر العقائد ، يمتد الفكر الرسمى والفكر الدينى معا .. وكبلا نطيل الكلام سأكتفى لاعطاء صورة عن مساهمة مهدي الفكرية والسياسية بقراءة في مقال منشور في مجلة « الطريق » التى يصدرها الحزب الشيوعى اللينانى ، هذا المقال عام ١٩٨٦ وتضمن في الأصل مناقشة لمقال سابق نشره في نفس المجلة رفيقه كريم مروة . يشغل المقال أربعين صفحة . وهو بمثابة رسالة موجهة الى حركة التحرر العربى وفصيلها الثورى المتمثل في الاحزاب الشيوعية والعمالية العربية تدعوها لارساء قواعد جديدة لانطلاقة منشودة في ساحة الصراع العربى ضد الامبريالية واتباعها اخطيين — اسرائيل والانظمة العربية ، وقد ازدادت اقتناعا . بعد قراءته للمرة الثالثة بالضرورة المعرفية والسياسية لقراءة مهدي عامل ، وآمل أن لا يظل طي المجلة ، وأحسبكم ستشاركوننى الراى في أهمية طبعه منفصلا وتوزيعه على نطاق أوسع .

في هذه المقالة — الرسالة يعالج مهدي أزمة حركة التحرر العربى المتمثلة في أزمة الحركة الثورية العربية . وقد استند في مجمل معالجاته الى نظريته الهامة في نمط الانتاج الكولونيالى ومفهوماته للتناقض ؛ ومع أنه يتناول موضوعا سياسيا محددًا فقد استطاع أن يعيد تأكيد منهجه بتطبيقه على

مسألة ملموسة . ومنهج مهدي في عمومه ، ولتقل طريقة تفكيره ، يجرى في نفس السياق الراهن بضرورة فكر عالية تتلمس دورها على مهل ووسط العراقيل السياسية ، لكي تعيد الى الماركسية لبضها الفلسفى الذى اضبعه التضخم الايدولوجى . وقد بدأ يتفجر منذ سنوات تسبق السنة التى تفجرت بها البرسترويكا السوفيتية ليبرهن على أن الخبرة العالمية المتكدسة يمكن أن توجد معادها الفكرى فى أى مكان اذا اتيج لها أن تتعاضد مع نبوغ ذهنى ملائم . هذا مع تأكيد النقطة التالية :

ان العودة الى الماركسية الفلسفية لاصله له بالعودة الى الاقتصاد الحر . وأستطيع أن أجد لدى مهدي انكارا قاطعا لأى دور للرأسمالية تابعة أم أصلية في بنائنا الاجتماعي المرتقب ، وابتعادا عن الخطأ الشائع الذى يماهى الانفتاح الفكرى والديمقراطية السياسية بالانفتاح الاقتصادي .

أقام مهدي في هذه الرسالة علاقة نقدية بين النص والفهم موضحا أن الفهم لا يستقيم بقراءة نصية حتى لو كان النص منطلق الفهم وقاعدته . فالتقراءة النصية هي تشيئ للنص بفكر غيبى يلغى التناقض فيه — في النص — اذ يلغيه في الانتهاء ، ويعنى ذلك تقديس النص ، إغراقه في الدين والسحر . والنص في ملموس المقال هو فكر نظرى معين ساد في الحركة الشيوعية العربية أو بعض فصائلها على امتداد عقود بكاملها في القرن الحالى . وإزاحة القداسة عن هذا الفكر الذى يبدو أحيانا وقد تأسس فاستحال فكرا بيروقراطيا ، فكر دولة ، نقده ضرورة ثورية هي بعد ذاتها ضرورة تاريخية ، فهو نقد تفرضه الطبيعة التاريخية للمعرفة ما دام النص محمولا بتاريخه وموجودا في حقل معرفى هو الذى يحدد فضائه . أما من الوجه السياسى فسوف يتضمن إعادة نظر مستمرة تملها ضرورة الاستناد الى نظرية ثورية في الممارسة الثورية .

بهذا البلاغ يفتح مهدي باب النقد العلنى للحركة الثورية في منابرها هي ومن طرف قيادى فاعل فيها فيؤسس تجربة رائدة في حياة الأحزاب الشيوعية العربية يفرق فيها حجاب القداسة عن النصوص التى يعم هنا تناولها في تاريخيتها لا في أبنيتها . واذا يتبنى الحزب الشيوعى اللبنانى هذا النقد في المجلة الناطقة عنه فهو يبرهن على جدية التزامه الديمقراطى كميبدأ ، وكإدراك للحاجة إلى تطوير أشكال نضاله عبر النقد للوصول إلى مساحات تحرك أوسع .. ان تصرفا كهذا كان سيختبر عند النصيين هرطقة معادية للايدولوجيا وسيكون عقابه عند ستالين هو الإعدام وعند ماوتسى تونغ هو النفى الى الريف كما تعرفون .

على أن ممارسة النقد من داخل الحركة وبأدواتها نفسها تمنحه المصداقية التى يفتقر اليها النقد الإنشقاقي ، وتعتمد في نفس الآن من أن يكون نقدا معاديا من ذلك الفرار الذى ينطلق من رغبة مزائفة في الإصلاح ليطعن في مير وجود الحركة .

فى تصديده للفكر السائد حول دور البرجوازية العربية فى حركة التحرر الوطنى يعود مهدى عامل الى اطروحته حول نمط الانتاج الكولونىالى فىؤكد ارتباط هذه البرجوازية بنبويأ ومصيرها بالامبريالية واستحالة انفكاكها عنها للقيام بدور وطنى ولو هامشى ، ناهيك عن أن يكون رائدا وقياديا . وبهذا الخصوص يقتبس التأكيد الهام التالى فى تقرير المؤتمر الوطنى الثالث للحزب (١٩٦٨) .

« فى الوضع العالى الراهن انتفت عمليا الامكانية امام البرجوازية العربية برغم وجود تناقضات بين مصالحها ومصالح الاحتكارات الاجنبية ، للاستقلال عن الاحتكارات العالمية وانشاء دول برجوازية مستقلة اقتصاديا عن سيطرة هذه الاحتكارات .

ويضيف مهدى أن الاستحالة نظرية وليست عملية فقط ، وينتقل من ثم الى انتقاد اطروحات من قبيل التطور اللارأسمالى ، الرأسمالية الوطنية والبرجوازية الوطنية ، متبهما بالانحراف فكرا يراعى مثل هذه الاطروحات القيمة . وفى تتبعه لأصول هذا الفكر النحرف يجدها فى تربة المراحل الخمس ، أى كما يقول : « فى فهم للتاريخ يتأول الماركسية تأولا سينا اذ يرجعها الى هيكل فقير من تعاقب أنماط من الانتاج هلا اياها فى كل البلدان مهما اختلفت شروطها التاريخية (المشاعية الرقى ، الاقطاع ، الرأسمالية ، الاشتراكية أو الشيوعية) » وهو تعاقب يتم فى تكرار رتيب .. ومادام التاريخ يجرى هكذا فالضرورة توجب أن تكون حركة التحرر الوطنى بقيادة البرجوازية لأن هذه هى مرحلتها بحسب التعاقب اياه .. ولا أظن مهدى يعترض على موضوعة المراحل الخمس باطلاق ، مع ادراكه ان تعاقبها على النسق الذى تم فى أوروبا يكمن فى اساس الثورة الرأسمالية التى حدثت فى هذه القارة دون غيرها لأنها وحدها جربت المراحل بكامل خصائصها وتمايزاتها ، كما شخصها التاريخ الاقتصادى الماركسى بدقة . هو يعترض على التأويل السيء لموضوعة علمية كهذه بتمديدها على القارات فى نسختها الأوروبية لتكون قدرا مشتركا لجميع البشر مهما اختلفت ظروفهم .

ان الفهم الغيبى لهذه المسألة العلمية هو المستول الأول عن تلك المقاربة العجيبة التى تجمع فى تصنيف طبقي وايدىولوجى واحد ما بين البرجوازية الغربية وتابعها الشرقية ، أى تلك المساواة فى البنية القوقية والتحمية ما بين هنرى فورد منتج السيارات الامريكى ، وبين شيخ العشيرة البدوى الذى عثر على كنز من الذهب والفضة فى رمال الجزيرة فراح ينفقه فى شراء هذه السيارات ، فاستحق منا لقب « برجوازى » .. ومثل هذا الحكم لا يستقيم الا بقياس شكل يراعى العلاقة بين الألفاظ المجردة عن مضمونها الحى .. والفهم الغيبى متراطىء دائما مع هذا النوع من القياس .

أزمة حركة التحرر العربي

لا وجهة لفكر يقطع الاستقلال الوطنى عن مناهضة الرأسمالية . أن تفرق بين الاستعمار ومنظوماته الاقتصادية والأدبولوجية يعنى إن تبحث عن استقلال سياسى شكلى سيمثل فى أول المطاف الشكل السياسى الذى فيه تتجدد علاقة التبعية البنيوية بالامبريالية من خلال تجديده علاقات الانتاج الكولونيالى ، وهو بالتالى (هذا الاستقلال) الشكل الملامم لسيطرة البرجوازية الكولونيالية . لم يتعد مهدي حبة واحدة عن الواقع الرسمى العربى . ان جميع حركات التحرير التى قادتها البرجوازيات العربية قد انتهت الى اقامة هذا الشكل السياسى الذى تتجدد فيه وتتكدس علاقة التبعية البنيوية بالامبريالية .. ولكن كيف نفسر الالتحاق المتواصل على دور هذه البرجوازية فى حركة التحرر العربى .

ثمة فى مجرى هذه الحركة واقع تجرى ومنطق داخلى هو منطقها النظرى ، وانها .. يجرى خلاف منطقها الذى يتحدد عنه مهدي عامل فى حركة تحرر وطنى تواجه الاستعمار بمنظوماته المتكاملة ، فتدجج الاجتماعى فى الوطن ، لكن تتجاوز مجرد الاستقلال السياسى الى تحويل ثورى لعلاقات الانتاج الرأسمالية فى شكلها الكولونيالى ، لتتظم بالتالى فى سيورة الانتقال الثورى نفسها الى الاشتراكية . أما وانها فهو محكوم بقيادة البرجوازية للحركة . وهذه البرجوازية تبعاً لمهدي هى طبقة تابعة بحكم موقعها فى عملية الانتاج الرأسمالى .

ان الفكر الانتهازى يتخطى هذا المنطق النظرى الداخلى لحركة التحرر فيستمد من الوضوح الاستثنائى المفروض على هذه الحركة نظرية سياسية تسلم قيادتها للبرجوازية التى سميت هنا برجوازية وطنية — أى برجوازية لا رأسمالية — مستندة ، هذه النظرية ، الى تأويلها المتعسف ، والمتخلف فى جوهره ، لأطروحة المراحل الخمس . وضع لا تاريخى تنصير فيه البرجوازية بحمل نضالنا السياسى لتصادره لحسابها ، يرفع الى مستوى النظرية فى تعارض جاد مع الحقائق التى يتأجج بها تاريخ هذا النضال .. انه الفكر الذى استحق من مهدي وصفا جاحظيا حين سماه الفكر المضمضى ...

متمسكا بهذا الطرح يقول الفكر الشهيد ان حركة التحرر العربى فى أزمة ، وهو كلام يستند فى امكانه ومصدقيه الى نظرية ثورية هى نقيض النظرية الانتهازية التى يستند عليها منطق آخر يستعذب الحديث عن منجزات وهمية تفاقم من أزمة العدو .. انها أزمة نحن ، بأعماقها وتعقيداتها ، التى تكمن رئيسيا فى علاقة التناقض بين الطبيعة التاريخية لحركة التحرر الوطنى من حيث هى فى مفهومها النظرى تحويل ثورى لعلاقات الانتاج الكولونيالية القائمة ، وبين الطبيعة الطبقة لقيادتها الفعلية .

هل يعنى هذا أن الحركة الثورية غير موجودة فى الصراع الدائر الآن ، مهدي لا ينفى وجودها بل فاعليتها ، فهى موجودة ولكن كتابع فى حركة يقودها علو طبقي متناج مع العدو

الامبريالى يستعمل الفكر الإنتهازى لمصادرة دور الطبقة العاملة وأحزابها ، ومنعها من تصدر النضال على الجبهة المزدوجة ضد الاستغلال الخلى والنهب الخارجى ، ملوحا لها مرة بتأجيل الطبقي لصالح القومى وقائما مرة بسرعة شعاراتها الاجتماعية ليكون البديل الناجح عن صاحب القضية الفاشل . وهو فى هذا كله يخون القومى كما يخون الطبقي ، بينما يواصل الفكر العاجز « تنظيراته » للدور الذى لا تزال تقوم به أجهزة القمع والخيانة والتخلف فى ساحة الصراع الوطنى ..

يرفض مهدي ان يكون للرجوازية التابعة هذه مكان الصدارة فى حركة التحرر الوطنى العربية . وأقصى ما يتصوره لها هو مقعد فى تحالف تقوده الطبقة العاملة وتمثل فيه الفئات التى يمكن ان تساهم فى خدمة الصراع ضد الامبريالية بشرط أن تبقى فى حكم التابع لا المتبوع . وهو لذلك معاند بامتياز لجميع هذه الجبهات التى تكون فيها الطبقة العاملة مبلقا بذيل الحكومات أو الطوائف المتسيدة . وينطلق مهدي من هذا للحديث عن موقعين للطبقة : طليعى وقيادى يفترض أن تحتلها بالاستناد . ليس الى موقعها الاقتصادى بل خيارها الثورى ، المتحقق فى ميدان الممارسة الطبقة المتصارعة . والموقعان بدون هذا الخيار منتفان لصالح العدو اذ ليس بالضرورة التاريخية ولا باليداه أن يكون لأى طبقة أو فئة موقع طليعى أو قيادى ينزل عليها وهى نائمة الا فى مصادرات الفكر الغيبى المتمسك بالحمية المطلقة التى هى فى خلاصتها جبرية أدبيولوجية قاطعة للوعى الصراعى ، ان عقلانية التاريخ لا تسبق وجودها فى الممارسة ، ليست هى حاجة عاتمة فى اشباح الخيالات بل صيرورة اجتماعية تتوقف فى الممارسة ، مهدي عامل يستبعد أى استعادة للفكر الدينى فى أى نمط من التفكير بلغى الخيار الآخر للانسان فى معمعة التاريخ متكلا على حكم الضرورة . وبمنطق مكين ينازع ضد اللوغماتية الاقتصادية فى ردها الموضوعى من التاريخ الى الاقتصادى وحده ، والذائق الى السياسى والأديولوجى ، جاعلة من الوعى مجرد أثر للاقتصاد ومينه وحده يستمد علميته مادام للطبقة العاملة موقعها الاقتصادى المتميز فى المجتمع ونعرف بالتالى أن هذا الوعى ، مكتنف بذاته أى لا يخطئ لأنه الوجه الأعلى للحقيقة المتمترسة فى الموقع الاقتصادى . أما تجسيده العلمى فنجده فى فعل الحزب بوصفه حامل هذا الوعى . وتنزل من هنا تلك القناعة الغيبية القائلة أن الحزب لا يخطئ .. لا يخطئ مهما تكن القيادة التى تتولى مركز القرار فيه ، فالقيادة عندما تكون فى مركز القرار لا تخطئ ، وإنما تخطئ فقط عندما تقف بعيدة عن هذا المركز ، هكذا ، يقول مهدي ، نجد السياسة تبريرا صالحا لشتى ممارساتها وانحرافاتا ، ذلك التبرير الذى وجدته بالفعل ليس فى الستالينية وحدها بل فى مختلف مشتقاتها الماضية والحاضرة فى اكثر من بلد وأكثر من حزب .

تباين الطليعى والقيادى

اذن فالموقع الطليعى والموقع القيادى لأى طبقة هما أمران خاضعان لنهجها السياسى ، لوعياها الآخر المتبلور فى ظروفها المادية الخاصة بها . واكتساب أى من الموقعين رهن بالنشاط المبدع

حركة ثورية قادرة على استيعاب العناصر الإيجابية في ظروف تاريخي ما وتسخيرها لصالح أهدافها .

والموقعان متمايزان ، وقد يكون أحدهما دون الآخر ، يقول مهدي : قد يكون موقع الطبقة العاملة وحزبها في شروط محددة من تطور السريوزة الثورية وفي مرحلة منها موقعا طليعيا دون أن يكون في التحالف الطبقي الثوري موقعا قياديا بالضرورة . ويحيل الى الوضع في لبنان حيث مارس الحزب الشيوعي مع حلفائه اللبنانيين والفلسطينيين دورا طليعيا في انشاء جبهة المقاومة الوطنية واطلاق عملياتها والقيام بالقسم الأكبر من هذه العمليات العسكرية في عموم لبنان على امتداد سنة بكاملها من الاحتلال الاسرائيلي — الأمريكي ، لكن النهج السياسي للحزب لم يتسع لأكثر من هذا الدور ، وفي الواقع فقد حدث العكس . إذ أن دخول السلفية الشيوعية ، بالدفع الايراني ، ميدان المقاومة ضد الاحتلال ودعامته الكتائبية أدى بسرعة الى تصددها ساحة النضال اللبناني التي هزتها العمليات الانتحارية للمقاومين الشيعة . ومن قلب هذا الاحتدام ، أظهرت القيادة الشيوعية من الخيال الاقتحامي ما جعلها تنتزع الموقع القيادي من الحركة الثورية رغم موقعها الطليعي في حركة المقاومة . وكان اغتيال عامل نفسه ، ومن قبله حسين مروة هو الثمرة المرة لعجز الطليعة عن قيادة الحركة ، بصرف النظر عن الجهة التي وقعت وراء الاغتيال ، شيوعية أم مارونية أم يهودية .

وقد يكون الموقع في شروط أخرى قياديا ، لا سيما بعد استلام السلطة ، دون أن يكون بالضرورة طليعيا ، ومثال مهدي هذه المفارقة هو بولندا حيث تميز تطور السريوزة الثورية بوجود تناقض بين الطبقة العاملة وحزبها نفسه استحاله فيه حزبها الذي هو اداة التغيير الثوري الى عائق لهذا التغيير . يجاهر مهدي انطلاقا من هويته كشيوعي وهو بالطبع لا يريد اعطاء ورقة براءة لنقابة التضامن بقيادتها المدعومة بابويا وأمريكيا ، لأنه لا يمارس النقد من منطلق انشاقاق ، لكن مهدي عامل يفكر دون مقدمات .

أن يكون للطبقة العاملة ، أي للحركة الثورية ، موقع طليعي بموقع قيادي في الواقع السياسي هو ضرورة تنتجها نفس أزمة الحركة الثورية ، أي أزمة حركة التحرر العربي في مجموعها . يقول مهدي ان أنظمة البرجوازيات العربية جميعها في أزمة وأمر تغييرها مطروح بالخاح من أكثر من ربع قرن وأزمته جزء من أزمة الامبريالية نفسها ، لذا كان للصراع الطبقي في كل بلد عربي ضد نظام السيطرة البرجوازية طابع ثوري معقد من حيث هو في آن واحد طابع خاص بشروط هذا البلد في تفصيل الحركة الثورية فيه على الحركة الثورية العربية ، وطابع شامل في تفصيل الاثنين على الحركة الثورية العالمية . وهكذا يكون أي احتدام للصراع الطبقي في أي بلد عربي ضد البرجوازية المسيطرة فيه هو احتدام ضد الرجعية العربية وضد الامبريالية وبضمنها اسرائيل . والعكس صحيح . فكلما احتدم الصراع ضد الامبريالية احتدم ضد البرجوازية والرجعية واسرائيل .

هذه الوحدة في الصراع يجب أن تعيا أحزاب الطبقة العاملة المطلوب منها توفير المقومات

اللازمة لبلوغ المستوى الثورى المؤثر باتجاه تأزيم الصراع ، أى باتجاه السعى لانتزاع الموقعين الطليعى والقيادى فى ساحة النزال الطبقي الحر . وما يحصل حتى الآن ان البرجوازية العربية وسيدتها الامبريالية هى المالك لروام المبادرة فى هذا الميدان : حيث كل الوسائل مشروعة لسد الطريق على سيورة التغيير الثورى وتعطيلها وذلك بتعطيل فعالية الحزب الثورى ، بمنع من الوصول الى موقع القيادة فى هذا الصراع . ويفضح مهدى دور ما سعى فى لغة سياسية غير دقيقة أنظمة تقديمية وأنظمة وطنية . هذه الأنظمة تتمثل فيها هيمنة فئات غير هيمنة اجتماعيا تأتى من طلب النظام القائم لكى تعود سيورة تجديد النظام بألته الشعبية . ولكن بطريقة مستحثة تستفيد من النزوع الوطنى لدى عناصر من هذه الفئات لتبرر قفزها الى مواقع القيادة فى الدولة لكى تبدو كبديل للوضع الراهن . وهى بذلك تستدرج الحركة الثورية للتحالف معها ضمن الشكل المقلوب للتحالف حيث تكون الحركة الثورية طرفا تابعا مهمته الدفاع عن منجزات البدعة الجديدة ، وتزيينا فى عيون الجماهير ، وبداهاتها الموهود ، استفادت الامبريالية من دروس هذا الخط من الأنظمة المسماة وطنية وتقديمية حين وجدت ان الخطر الذى يأتى من وطنية بعض أفراد البرجوازية ليس خطرا عليها بقدر ما هو خطر على السيورة الثورية التى تكون قد صودرت لحساب النظام بجهوره التبعى .

ان تغيير النهج السياسى لاحزاب الطبقة العاملة اصبح ضرورة ملحة للدخول فى منعطف جديد تكون فيه الهيمنة السياسية للحركة الثورية متمثلة فى هذه الاحزاب وحلفائها الطبقيين . ولا يشك مهدى فى قدرة الطبقة العاملة على ذلك ، ولتقتبس منه هذا الكلام الذى يختم به رسالته « ... انما — الطبقة العاملة — قادرة على ذلك ، اما بقيادة احزابها الراهنة اذا استجابت لضرورات السيورة الثورية . واما بقيادة أخرى اذا استمرت هذه الأحزاب قابضة فى قصورها السياسى . فوجود تلك الحركة الثورية الجديدة يأتى ضرورة ملحة هى جديد المرحلة فى كل بلد عربى . »

جدل السياسى والمعرفى

يتكامل السياسى مع المعرفى عند حسن خمدان (مهدى عامل) فى وحدة جدلية يتخلل فيها المعرفى للسياسى عن أحاديته ليؤدى كل منهما وظيفته ضمن طبيعته الذاتية الخاصة به .

وطنيا وطبقيا يتمسك الرائد الكبير بنهج صارم يستبعد المساومة مع الآخر . حركة تحرر عربية بنهج بروتيتارى يتبوء منها الموقعين الطليعى والقيادى تجاهه بالنضال الثورى العنيف عدوا موحدا مهما تعددت اطرافه وغماجه ، وليس بين الحدين طرف أوسط الا فى التكتيك السياسى والخيال الحربية .

احادى هو فى خطة السياسى : مع القضية الوطنية والطبقية ضد الامبريالية والقوى والانظمة المحلية التابعة لها . لانه يعرف ان أى اختلال فى عناصر الموازنة يقلب الوضع من قدمه الى رأسه وهو الحاصل الآن .

وبالتكامل مع هذا الخط في السياسة تتسع آفاق الفكر ، الذى بانطلاقه من خيال الثورة المبدع يتخطى أحاديته الايديولوجية ليتخصب بالمعرفة .

يخلط بعض الناس بين رحابة أفق المفكر ومرونة السياسى . بينما يجمع آخرون بين المساومة في السياسة والانغلاق في الايديولوجيا . أما مهدي عامل فيمضى على درب آخر اذ يكشف أن الفكر الانتهازى في السياسة هو فكر دوغماتى جامد مناهض لكل جديد . يعنى بتفصيل أكثر ان الاستسلام للبرجوازية التابعة تحت وهم الجبرية التاريخية يلزمه في الجانب المعرفى تحجر اديولوجى يتمثل أرقى فلسفة للعصر الحديث بمنطق دينى ، تحريمى ، خائف من الهرطقة ، لأنه فكر يقينى مسترخ ، لا يؤرقه الشك ، وبالتالي لا يجد حاجة الى السؤال ، على أنه بهذا الملع الايديولوجى يرتكب المزيد من الانحراف عن المنتج العلمى ، بما هو علمى ، للماركسية بما هى فلسفة حقيقية حيث يتشكل جو سائد من الدوغما المصعدة بالايمان يستعيد روح الشرق كما هى متلبدة في أطواره الأخيرة التى فقد فيها ما تبقى من ارثه النضالى .

حينما ينقلب الخط السياسى على يد مفكر مثل حسن حمدان الى نقبضه المعرفى الى موضعه . الحساب الثورى في السياسة يرد المساومة الطبقيّة والوطنية الى الدوغما . وهو يتمسكه المبدئى بنظرية الطبقة العاملة (الطليعية والقائد) يتجاوز الاحساس بالضعف السياسى ليعزز ثقته بمنهج الفكرى . فلا يعود خائفا من علو متفوق يتربص بالاديولوجيا ليكدر نقاءها .. بين النقاء الايديولوجى والنقاء السياسى مسافة : أن تكون نقى الايديولوجيا يعنى أنك تقف خارج المسار الكبير للابداع الفكرى متعددا المصادر والموارد . أن تكون نقى الموقف السياسى يعنى أنك متحصن ضد الخيانة للطبقة والأمة .

هل استوفيت الدليل على أن قراءة مهدي عامل ضرورة معرفية وسياسية في آن واحد ؟ تلك الضرورة المنعكسة باليجاب هن أزمة تفرض بتناقضها الاعتراف بالفشل والبحث عن ساحة جديدة للنضال ، هى التى رسم الفكر الشهيد خارطتها باخلاص الرائد الذى لا يكذب أهله .

انحنى لك اجلالا !

ولا أبكى عليك لأن البكاء على المغلوب .

وأنت الغالب بفكرك ورؤياك .

ويوم يتعالى نداء الثورة المؤجلة ضد الامبريالية واتباعها الكولونياليين ، ستكون رايتك هى المرفوعة .

* الأيديولوجيا ، تطلق على التحليل والمناقشة لأفكار لا تطابق الواقع . وهي عند ماركس جملة الآراء والمعتقدات الشائعة في مجتمع ما ، دون الاعتداد بالواقع الاقتصادي . أما الإيديولوجيا الثورية فتعتمد بالواقع الاقتصادي وتشتأ منه بهدف تغييره لصالح القوى الطبقية الصاعدة ، وهي الطبقة العاملة وحلفاؤها .

وأما الفلسفة ، فهي الإجابة العمدية القصدية من مفكر أو مجموعة من المفكرين على ثلاثة محاور : الأپستمولوجي (المعرفة) ، الأنطولوجي (مبحث الوجود) ، الأكسيولوجي (مبحث القيم) ، لبناء نسق فكري متكامل يتجيب على السؤال المركزي لكل فلسفة وهو أصل الوجود وعلاقة الوعي بالمادة ، وينقسم عادة إلى مجموعتين : مجموعة الفلسفة المثالية ومجموعة الفلسفة المادية . الأولى ترى أن الوعي هو الأصل ، بينما ترى الثانية أن المادة هي الأصل .



أمل دنقل :

من الإلهى إلى البشرى

في قصيدة « سفر التكوين »

عبلة الروينى

حلت ، في مايو الماضى ، الذكرى الخامسة لرحيل الشاعر الكبير أمل دنقل . هنا دراسة نقدية في إحدى قصائده الأساسية (سفر التكوين) ، من ديوانه «العهد الآتى» .

إذا كان (نيتشه) قد نقل أنغور الأساسى للقيم والمعرفة من (الغيب) الى (الإنسان) وقال بموت (الله) فقد كان ذلك هو الوجه الفكرى لسقوط رأس الهرم الاجتماعى مثلاً برأس لويس السادس عشر .

وإذا كان ماركس (ومن قبله الفلاسفة الوضعيون) قد نقل اهتمام الفكر من (الميتافيزيقيا) الى (المجتمع) . فقد كان ذلك هو الصياغة الفكرية لنقض سكونية البناء الاجتماعى وصعود القاعدة الأعرش .

ان تحرك محور القداسة من (الهوية الساكنة) الى (الهوية المتغيرة) هو تصحيح لوضعية الاستلاب وإعادة لأعتبار الانسان وحرية .



وفي الديوان الرابع للشاعر أمل دنقل [العهد الآتى] الصادر ١٩٧٥ ، يظل هذا التحرك الشاسع من العالم (الأبوى المقدس) الى عالم (الآين) أو (الانسان التاريخى) كنوع من التحول المعرفى ، يعنى بزعزعة السلطة (المجرد) ، (المطلق) ، (الإلهى) لصالح (الشخص العيى) ، (الانسان) ، (تحريته) ، (حرية) .

ولعل هذا التحول المعرفي المتمثل في تغير السؤال الأساسي من السؤال عن ماهية (الموجود) الى السؤال عن (شروط) هذا الموجود يؤكد الصياغة الفكرية للشاعر وطبقته ، تلك التي تمثلت في الانهيار الاجتماعي الذي تبلور في هزيمة ١٩٦٧ .. وبالتالي سقوط اليقين والثابت واخضاعه للنقد والتحليل على الطريقة القديمة .

إن رأس الهرم الاجتماعي متمثلاً في [النظام الناصري] يسقطه الشاعر ، الذي أعلن مراراً أنه [لا يستطيع أن يدين بالولاء لنظام يبدأ بفتح المعتقلات أمام مفكره ومثقفه ١٩٥٩] ، (مجلة الحوادث ١٩٨٢) .

وفي قصيدة (سفر التكوين) القصيدة الثانية ، أو هي القصيدة الأولى في الديوان بعد الافتتاحية / القصيدة (صلاة) .

في هذه الصورة تزعزع الصورة الموروثة للعالم ، ويعارض الشاعر تصوراً عاماً سائداً لوضعية الانسان في الكون ، ويعلم القطيعة مع المرجعية الدينية (كمرکز سلطوي) ، من خلال استخدام جيد لرموز ولغة ودلالات التراث كصورة ناظمة للتجربة ، تكشف عن هيكلية مشككة لصور الاستبدالات ، أي هيكلية تسمح باستبدال العناصر استبدالاً ينتهي إلى يقينية أن الانسان هو الذي يملك موروثه وليس الموروث هو الذي يملكه .

ويضعنا عنوان الديوان [العهد الآتي] قبل القصيدة — أمام علاقة مباشرة مع التراث من خلال ذلك الاستناد القوي على اللغة التراثية [للكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد] والذي نجح الشاعر من خلال علاقات التناقض بين لغة التراث وصورة الحلم الذي ينسجعه في عهده الآتي ، في خلق هوية متحركة داخل الديوان .

وهنا نطرح سؤالاً : هل العهد الآتي هو نموذج الحلم ؟ هل يخلق الشاعر مدناً فاضلة موازية للواقع الاجتماعي السالح للطبقات البسيطة وبالتالي يستبدل صورة (الاله) بذاته الجماعية ؟

من المؤكد أن التحول الالهي تحرك نحو الذات الجماعية داخل القصيدة والديوان ، إلا أن الحلم ليس صورة (مثالية فوقية) أو صورة (قلدية) ، ولكنه استشراف للمستقبل ونتيجة ضرورية ، واتجاه حتمي يستند على جنود الواقع ، ويرتكز على التجربة الانسانية كمعصر فاعلية للحركة .

إن الممارسة وحدها هي الطريق نحو النموذج الانساني الجماعي الذي يضعه الشاعر داخل الديوان .. والتجربة هي وحدها محور تحقيق الحرية .

التجربة والتجريد

لقد أضحى أمل دنقل على [التجربة] كمقابل لإسقاط التجريد ، فهي التحقق العيني للانخراط في التاريخ .

واتجاه القصيدة نحو إعلاء قيمة [الدخول في التجربة] وهى قيمة جوهرية داخل الديوان ، هو تحرك من (المطلق السلطوى) إلى (النسبى المشروط) وانتقال من (جمالية المشابهة والسكون) إلى (جمالية الاختلاف والحركة) من أجل إعادة الاعتبار لكلية الحضور الانسانى .

ورغم إعلاء التجربة كشرط انسانى ، الا أن خفوت ملامحها .. وعدم تبلورها يواجهنا داخل القصيدة فى اصحابها الخامس الأخير .. حيث تنتهى الهوية متصدعة بكيونة ممزقة ، تتأكد خلالها حداثة الرؤية والتي هى على حد تعبير أدونيس [تشقق فى الكيونة] :

حدقت فى جينيى المقلوب
رأيتى الصليب والمصلوب
صرخت .. كنت خارجاً من رحم الهناء
صرخت أطلب البراءة
كينونتى : مشنقتى
حيل السرى
حبها
المقطوع

تبدأ القصيدة بالاصحاح الأول : فى البدء كنت رجلاً .. وامرأة .. وشجرة وهى إشارة صريحة منذ البداية لاتجاه القصيدة ، نحو تأكيد الحضور الانسانى الأعلى ، والاتجاه نحو الحياة (كهوية متغيرة) تدعمها (جماليات الحركة) بالقصيدة .
انها البداية الاشارة — على الرغم من خضوعها الأولى لأطر المرجعية الدينية والهوية السكونية القائمة داخل البنيان الثلاثى :

(كنت أماً .. وابناً .. وروحاً قدساً)

فعلى المستوى التصورى للبنية تظل العلاقة بين (الإله) و (الكون) فى تقديس ثلاثى يخلق علاقات مثلثة النسق :

[رجل / امرأة / شجرة]
[أب / ابن / روح قدس]
[صباح / مساء / حلقة ثابتة]

ويشير إلى هيكلية مسطحة مفرغة من الحركة .. تسقط فى ثبات الزمن الدائرى الثابت الذى ينبض (كالطاحونة البعيدة) ..

وتخضع علاقاته الساكنة المنفصلة ، الدائرة في نوع من الثبات.. في فلك الثالث المقدس ..
لثبات السلطة المهيمنة الراسخة :

.. وكان عرشى حجراً على ضفاف النهر .

إن بنية المثلث وبنية الدائرة هي بنيات منغلقة تدفع للثبات والمطلق وتفرغ من الحركة ، وإن عملية البناء مشروطة وجودياً بتشكيل النسق الثلاثي المنغلق في ذاته داخل مطلق سكوتى ، يتوحد فيه الله بالكون في أحادية أو ثلاثية (مفردة) (مطلقة) (مجردة) لا تشير إلى تبادل للعلاقة بين العناصر المتراكبة ..

وهنا يستخدم أمل دنقل صوراً شعرية تشير إلى هذه الهوية الساكنة المنغلقة على ذاتها ، ثلاثية التركيب :

الأوز يطفو على بحيرة السكون
الحدقة الثابتة المدورة
كان عرشى حجراً
شجره.....

وحين يسفر السكون عن تفرغ تام .. يدفع بالإله نفسه الى الملل ، بعد أن خلا عالمه من الاحتكاك والفاعلية وربما المعنى :

حين رأيت أن كل ما أراه
لا يبقذ القلب من الملل

لقد تحرك محور القداسة أو لعله سقط ، حين انقسم على ذاته متقدماً نحو الشرط الانساني (التجزئة) .. (لو انقسمت لأزدوجت) ، ومتحولاً الى مصدر فاعلية يحل فيها أنسقته الثلاثية المنغلقة المفرغة من الصراع والحركة الى علاقة ثنائية جدلية تبحث عن التجربة في اتجاه الرؤية الانسانية التعددية كشرط وجودى :

قلت لنفسى : لو نزلت الماء .. واغتسلت .. لانقسمت
لو انقسمت .. لازدوجت .. وابسمت

إن النزول الى الماء ليس سوى نزول الى التجربة والحركة ، (فنحن لا ننزل الماء مرتين) .
انغلاق للنسق الثلاثي في إشارته الى المطلق ، يتحرك في الاصاحاق الثانى . حركه بارزه في تنامي القصيدة ، منتقلاً الى الشرط الانساني على مستوى التنسيق التصورى ، وعلى مستوى التنسيق اللغوى .
فعلى المستوى التصورى ينشق المحور الثلاثي المقدس الى ثنائية بشرية منركاً قيمة (التجربة) كنوع من اعادة المعنى الى العالم .

إنه الانتقال من فاعلية الخلق الساكن ، الهادئ والمنطق الميتافيزيقى القومى المثالى .. متمرداً على صمته ، الى فاعلية الصراع والاحتكاك والاشتباك والبحث والامكان المفتوح .

وتنتقل القصيدة على مستوى [النسق اللغوى] من الطبيعة الساكنة الخارجية المنفصلة
بالاصحاح الأول :

[العرش ، الشجرة ، الصباح ، المساء ، الشيا ، الأوز] الى الطبيعة الداخلية
ذات الاحتكاك والتلاصق المباشر بين الأشياء فى الاصحاح الثانى

الشفاه .. تناسج الزهر وشاحاً من حرارة الشفاه
لقفت فيه جسدى المصطك
ورف عصفور على رأسى وحط ينفض الليل

ويلعب هذا التنامى الذى تم بالاصحاح الثانى دوراً توسعياً (بتعبير شتراوس) اذ ينقل القصيدة
من السكون الى الحركة والتغير ملقياً بالانسان فى وجه الله أو محرّكاً محور القداسة الى الشرط الانسانى .

حدقت كان ما أراه
وجهى مكللاً بتاج الشوك

ويكشف أستخدم [الأب المقدس] كاستخدام تراثى عن دلالة اجتماعية وسياسية تحيل الى كل
ما هو سلطوى فوق فى الكيان الاجتماعى .. فمازلنا محكومين داخل اطار المجتمع الأبوى .. بل إن صورة
عبد الناصر (التى تنتمى القصيدة الى زمنه التاريخى) كانت دائماً فى أذهان المصريين هى صورة
الأب .. بل والأب المقدس .

ومن هنا تكتسب اللغة التراثية لدى أمل بعداً سياسياً واجتماعياً معاصراً .

تشابهك داخل الاصحاح الثالث الأنسقة . تنشأ وتنحل وتترابط داخل أبنية معقدة فبينما يدخل
(الله) التجربة لتجسيد سلطوى قاهر (دبنى ، واجتماعى) وبأنسقته الثلاثية وثالوثه المقدس ،
وأقانيمه المطلقة (الحب / العدل / الحق) وهى اشارة ايضا يضعها الشاعر لتتصل بصورة ما بالأقانيم
الفلسفية المثالية لدى الأغريق (الحق / الخير / الجمال) ، وهى إشارات ليست بعيدة (فالحب يرتبط
بالجمال) (والعدل يرتبط بالحق والحقيقة) (والعقل يرتبط بالخير الذى يعم الكون وينتج للبشر
المتوازن) يكون هذا التناقض بين الله والتجربة الحركة داخل القصيدة فالدخلول فى (التجربة) يعنى
ثنائية الصراع بين (الذات العليا) وتغولها (الانسانى) أى (الذات الجماعية) :

قلت فليكن الحب فى الأرض
قلت : فليذب النهر فى البحر ، والبحر فى السحب
والسحب فى الجذب والجذب فى الخصب
ينبت خيراً ليسند قلب الجباج
وعشياً لماشية الأرض
ظلاً لمن يتغرب فى صحراء الشجن
ويسقط الأقوم الأول من تجربة الواقع المتردى فى الزيف والاحتيال :

ورأيت ابن آدم ينصب أسواره حول مزرعة الله
يتاع من حوله حرصاً ويبيع لأخوته
الحنيز والماء
يحتلب البقرات العجاف لتعطى اللبن .

وحين يواجهه الله تكوينه مرة أخرى (بالعدل) (عين بعين وسن بسن) ، وهنا يستخدم أمل
دنقل المقولة الإسلامية مثلما سبق وأقدم بالاصحاح الأول تنويعات على السورة القرآنية :

وكان عرشي حجراً على ضفاف النهر
وكان عرشي طافياً .. كالفلك

وفي الاصحاح الثالث (لاتضع السيف في عنق اثنين : طفل وشيخ مسن) كنوع من التوحيد
بين الفكر الميتافيزيقي الفوقي السلطوي ووضعه داخل اطار مرجعي واحد .

وينهزم الأقوم الثاني كالأول .. وينهزم مرة ثالثة حين يقتل العقل ويجن الواقع :

ورأيت ابن آدم وهو يجن .. فيقطع الشجر المتطاوّل
ييصق في البشر
يلقى على صفحة النهر بالزيت
يسكن في البيت ثم ينجى في أسفل الباب
قبلة الموت .. يؤوى العقارب في دفة أضلاعه
ويورث ابتداء دينه ، واسمه
وقميص الفتن

لقد اختل الناموس تماماً ، ولعل تعدد الأنسقة الثلاثية والرابعة والخامسية داخل هذا الاصحاح
الثالث وتراكمها ثم انحلالها السريع يشير ايضا الى هذا الاختلال والمنطق المخالف .

فنحن أمام نسق ثلاثي مطلق ، في مواجهة نسق ثنائي ورباعي مزدوج ، منقسم على ذاته
(جزئى) .

ونحن أمام مبدأ أخلاقي (مغلق) في مواجهة رفضه ، (المخالف) (المتحرك) (ساكن) .

إن علاقات الأنسقة داخل هذا الاصحاح هي علاقات انفصال لاتخضع لعملية التوحيد في المطلق
المقدس الذى خضعت له داخل النسق الثلاثي بالاصحاح الأول .

وبرغم هذا الانفصال وتلك العزلة التي تكشف عن منطق مخالف بين (عالم الأب المقدس) و
(عالم الابن ، الانساني ، المزمق) إلا أن نسق الأنية يكشف ايضا عن سيادة التجسيد السلطوي والمعبر
عنه بتلك الفوقية الالهية .

إن القهر الجماعي التحقّق بالواقع لا يستطيع أن يمنح التجربة قدرتها على الكشف والتغير .

بل إنه يجلب جمالية الصراع الشاق (المتحركة افتراضاً) نوعاً من السكون والنبات متمثلاً في ذلك الخنوع السلي القام .

إننا أمام تجسيد سلطوى قاهر ، وواقع متفسخ مقهور لا يحقق انزياح صورة العالم القديم ، وبذلك يفقد الصراع محتواه ويفرغ من مضمونه ويسفر الفعل عن اللافعل .. والاختلاف عن خنوعه .

كما أن تراكم القهر الذى تشير اليه القصيدة داخل الواقع المستلب يحقق في ذات الوقت نوعاً من السقوط للتوابت والأقانيم والمقدسات حين تفشل في فرض ارادتها وتصوراتها المثالية (ويرى الرب ذلك غير حسن) .

كما أن تراكم القهر داخل الواقع الانسانى يجسد غياب الحرية ويضعف مساحات التناقض والخلل ، فالسلطة من خلال أعلى مستوياتها وصورها الدينية والسياسية هي سلطة (فوقية) (ثابتة) لا تبدأ من الواقع ولكنها تحط عليه فتدمره ويدمرها .

البحث عن الحرية

وهنا نظل — الحرية — جوهر ما يبحث عنه أمل دنقل طوال تجربته الشعرية .. فهي صاحبة السيادة والأولوية المطلقة حتى على الأقانيم المقدسة ، حيث يرتبط الحق بتحقيقها والجمال نتيجة لتحقيقها ، بل هي شرط التحقق العيني والتاريخي للحضور الانسانى . ولعل هذا التراكم يستند في مستوى الصورة الشعرية ، الى نوع من التفتت ، في الاطار الكلى العام ، يشير الى تفتت الواقع الذى يتم خلاله إنسحاق الطبقة بينا في مستوى جزئيات الصورة يظل نظام لغوى محكوم ودقيق داخل صورة شعرية مكتملة ، يشير الى رؤية الشاعر المتأسكة لحساب إقامة عالم موازٍ ورمزى يصفه الشاعر داخل القصيدة .

ويشير التناقض بين نظام الصورة الجزئية المحكم (في تعبيره عن قوة القهر المحكم) وبين الإطار العام المفتت للصور الشعرية المتلاحقة إلى حركية البناء التى لا بد أن تسفر عن تولد حركة عنيفة .

وأمام السقوط الحاد والانقسام بين عالم القاهرة وواقع المقهور لا تنفد رؤية الشاعر عند حدود الاستقرار .. ولهذا ماتكاد تنحل الأنسقة المتصارعة (شكلياً) بالأصاحح الثالث حتى تولد بالأصاحح الرابع حركة أشد عنفاً ، هي حركة تدميرية (تكس هذا العفن) وهي حركة عاصفة ذات طبيعة راديكالية .

قلت : فلكن الريح تكس هذا العفن
تقتلع الريح ههسة الورق الدابل المثبت
يندلع الدم حتى الجذور — فيزهرها ويظهرها
ثم يصعد في السوق والورق المتشابك والتمر المتلى
في عصره العاصرون .. نبيذاً يزغرد في كل دن

ان النسق الراديكالى يكشف عن رؤية ثورية يحدد فيها أمل دنقل صراحة صعود الطبقة التى يعلن انتباهها .. فالممارسة = العنف . وللقراء أن ينتسبوا للعنف فيحطموا كليا الطبقة المعادية . ان الصراع الطبقي — هنا — هو حرب ضد الأحكام الجاهزة وضد المحرمات والمقدسات .. الشيء الذى يترتب عنه الاقرار بأيدىولوجية نقيض القيم الاجتماعية السائدة :

اننى أول الفقراء الذين يعيشون

مفتربين

يموتون محترقين لدى القراء

قلت : فتكن الأرض لى ولهم

وأنا بينهم

فأنا اتقدس فى صرخة الجوع .. فوق

الفراش الحشن

وهو تحديد صريح لطبيعة الطبقة الاجتماعية التى تحكم رؤية الشاعر والتى أكد الاصحاب الثالث لامع القهر والاستلاب الذين تردى فيها .. ولينطلق الشاعر الى رؤية ثورية تتجاوز (الذات الفردية) الى ذات جماعية هى بالتحديد ذات الفقراء .

انه يخلق ثياب السماء .. ويخلق صورة العالم القديم عمر كآقداسته نحو العالم الانسانى الجديد المتولد داخل جماعات الفقراء الصاعدة الى الحرية :

هذه الأرض .. حبيناء .. زينتها الفقراء

ثم تطيب

يعطونها الحب .. تعطيهم النسل والكبرياء

■

ويستخدم الشاعر طوال القصيدة ضمير المتكلم (قلت) .

لكن الصوت هنا هو صوت الرؤيا .. هو صوت الضمير الجماعى الواعى الذى يخلق العالم وفق نموذج الانسانى ومن خلال هذا الضمير المتكرر دائما يطرح علاقات الأزمنة الماضية والمضارة والمسقبلية . فهو فى الاصحاب الأول عندما يتكلم عن خلق العالم يستخدم فعل الماضى (كان) :

كنت رجلا

كنت أباً

كنت الصباح .. وكان عرشى .. حين رأيت

وتكرر الفعل الماضى هو اشارة صريحة لسقوط هذا العهد القديم .

وعندما ينتقل من العهد القديم الساكن الى وضعية الواقع .. فى الاصحاب الثالث يستخدم الفعل المضارع داخل اطار عام من الصور الشعرية المقيتة ، التى يتأكد خلالها تفتت الواقع وإنسحاقه :

ينصب اسواره حول مزرعة الله
يتاع من حوله حرساً
يحتلب البقرات ، يشعل في المدن النار
يفرس خنجره ، يهصق في البئر
يلقى على صفحة النهر بالزيت

وعلى حين يبدأ التحول داخل نسقه الراديكالي بالاصحاح الرابع .. ويسير في اتجاه الحلم نحو
انموذجه المستقبل مستشرفاً الحرية الانسانية .. يستند على فعل مستقبل متصل بالاحتمية . إنه منظور
مستقبلي يركز على معطيات الواقع الذي يحققه .

فلنكن الريح في الأرض
فلنكن الريح والدم
فلنكن الأرض لي .. ولهم

إنه يخترق الأزمنة جميعها من خلال صوت الرؤيا . فيصنع نموذجه الانساني داخل القصيدة .

لقد قلب الشاعر ، داخل القصيدة ، رأس الهرم الاجتماعي .. وحرك محور القداسة من
القوى الطبيعية العليا الى الجنس البشري .. لكن أزمة التغير ظلت داخل الاصحاح الخامس
الأخير .. أزمة ممزقة وهوية متصدعة تمنح الذات الجماعية المساعدة ملاح التثاقق بداخل مايمكن
تسميته بتراجيديا الكينونة :

حدقت في جيني المقلوب
رأيتي الصليب والمصلوب



ملف : الإبداع الجماعي

جماعية الإبداع وإبداعية الجماعة

يوماً بعد يوم ، تزداد حاجتنا إلى « جماعية الإبداع » في شتى الأنواع الأدبية والفنية ، خاصة في المسرح والموسيقى والغناء ، وغيرها من الأنواع التي يمكن أن تُبدع أو تُنتج بأسلوب جماعي ، بحيث لا تقتصر « جماعية » الإبداع على تلك الأجناس ذات القابلية الجماعية بطبيعتها ، بل يمتد كذلك إلى ما استقر العرف فيها على أنها فنون « فردية » بطبيعتها ، مثل الشعر والقصة والرواية واللوحة التشكيلية .

إن الالتفات إلى هذا المنحى الجمعي ، سيضيف إلى حياتنا الإبداعية — بلا ريب — تقاليد وأصولاً فنية ومعايير جمالية ووجدانية جديدة .

لماذا الحاجة إلى « الإبداع الجماعي »

تزداد هذه الحاجة كلما استشرت الفنون الفردية وسادت (كما هو الحال في لحظتنا الراهنة) بما يصاحب ذلك من شيوع رؤية فردية ذاتية ، حتى وإن تحدثت هذه الرؤية الفردية عن الجماعة والجموع .

على أن أخطر ما يصاحب هذه الحالة من سيادة الفنون الفردية ، هو تكريس الانفصال بين المبدع والمتلقي ، وتأييد ذلك الوضع الذي يكون فيه المبدع واحداً فرداً ،

متميزاً ، يصدر أو « يرسل » من موقع « العطاء القوي » ، ويكون فيه التلقى واحداً ، فرداً ، مستقبلاً « يتلقى » مأيّرسل إليه من ناحية المبدع « الفوق » .

في هذا الوضع ، المبدع دائماً « فاعل » ، والمتلقى دائماً « مفعول به » .
والخصيلة من كل ذلك حرمان الناس ، المتلقين ، من أن يكونوا مشاركين خلّاقين ، أى مبدعين .

* * *

أن يصبح كل الناس فنّانين ، خلّاقين ، في يوم قادم قريب ، هدف من أهداف النزوع إلى الإبداع الجماعي ، فينتقل الفن من كونه « ظاهرة فردية اجتماعية » إلى كونه « ظاهرة جماعية اجتماعية » ، فتتحقق له بجانب اجتماعيته « جموعيته » الانسانية الشاملة .

تولى « أدب ونقد » أهمية كبيرة لهذه القضية ، التي يتوجب علينا جميعاً أن نتنادى بانتهائها . ويزيد من ضرورة هذا التوجه أن لدينا ، في فنونا ، المصرية والعربية ، رصيداً طيباً من المحاولات الجادة في ذلك السبيل : سبيل خلق أشكال وأنماط فنية جماعية « تشاركية » ، قام بها فنانون موهوبون ملتزمون ، ذوو حس شعبي ، طامعون إلى تأسيس طرق إبداعية تتلاءم مع واقعنا وناسنا وهمونا وتشكيلاتنا الاجتماعية والثقافية .

وفي هذا الملف الأولي ، الذي نقدمه ، تحقيق واسع (أعدته سهر المصادفة) حول ظاهرة الإبداع الجماعي المسرحي ، مع بعض أصحاب هذه المحاولات الرائدة ، التي إذا كانت لم تضادف نجاحاً كبيراً فإنها فتحت الباب واسعاً نحو إمكانية هائلة لقطع خطوات أوسع وأنضج في هذا الطريق الوعر ، الذي تزيد من صعوبته مشكلات واقعنا الاجتماعي نفسه . في هذا التحقيق يقيم أصحاب هذه التجارب محاولاتهم الجريئة ويقننوها ويرسمون معالم لتجاوز عثراتها السابقة .

وفي هذا السياق ، نقدم شهادة نظرية ، عملية نقدية ، من خلال مقالة بهائي الميرغني كواحد من المتصلين .

وأخيراً ، نقدم مقالة د . فتحي الحميسي عن مثل هذه الامكانية في مجال « الأغنية » ، نستضيء بها في فك حصار الأغنية الفردية الفجائية التي سيطرت على الروح الغنائي المصري والعربي بعمامة .

وسوف تواصل « أدب ونقد » ، من حين لآخر ، إثارتها لهذه القضية الهامة ، علماً نساهم بذلك في استجلاء امکانات الثرة لإبداع جماعي حقيقي ناجح ، من أجل أن يتحرر الفنان المظوم داخل كل فرد فينا ، لتشرق شمس الجماعة من ظلمة الذات المنفردة ، ويلتقيا بصورة خلّاقة .

تجارب الإبداع الجماعى فى المسرح المصرى

تحقيق

سهير المصادفة

المسرح : من الفردى إلى الجماعة

فى أعقاب حرب يونيو « ١٩٦٧ » توجه المخرج -« عباس أحمد » لموقع « ٢٣ » العسكرى ببورسعيد ليقوم بجمع ذكريات الناس عن الحرب وصياغتها بشكل جماعى لعرض مسرحى ، وفى النصف الأول من السبعينيات ضاق هناء عبد الفتاح وعبد العزيز مخيون بالمسرح التقليدى فى المدينة فتوجها إلى القرى النائية لاختبار طرق جديدة فى الإبداع المسرحى وعلى رأسها الصياغة الجماعية والتأليف الجماعى ، وبعودة د . ليبل منيب فى النصف الثانى من السبعينيات من فرنسا حاملا معه أفكارا ورؤى جديدة عن كيفية إعداد الممثل والعمل المسرحى بدأت ملامح الإبداع الجماعى تتضح فتكونت فرقة شبرا بخنوم المسرحية بقيادة المخرج « أحمد اسماعيل » وفرقة شبرا المسرحية بقيادة المخرج « بهائى الميرغنى » وتناثرت عروض الإبداع الجماعى فى القرى والمدن .. وشكل الإبداع الجماعى كمنهج فى العمل المسرحى ظاهرة التفت حولها الجربون المسرحيون وجمهور القرى البعيد كل البعد عن الحركة المسرحية المركزة فى المدينة وقد اختلف النقاد والعاملون بمنهج الإبداع الجماعى فى المسرح على نتائج التجربة .. ورغم أن الإبداع الجماعى ليس منهجا جديداً على الحركة المسرحية المعاصرة « عالميا ومحليا » ... لكنه استطاع مؤخرًا تفجير بعض القضايا الهامة والمتعددة ابتداء من الشرعية الجمالية للإبداع الجماعى من المسرح [باعتبار أن للمسرح طبيعة خاصة عن

بقية الفنون فهو ابن شرعى لتجمع عناصر العمل المسرحى وهو عملية اجتماعية نوعية
أساسية [ومروا بعلاقة الإبداع الجماعى بالمسرح الأوروبى — العلية الإيطالية —
هى الشكل المعمارى الكلاسيكى للمسرح وشكل اعتياده على التراث بل وجدوى
ظهور هذا المنهج من العمل المسرحى فى اللحظة الآتية ... وتتفرع القضايا والأسئلة
حول ظاهر الإبداع الجماعى كمنهج من العمل المسرحى المصرى .

الإبداع الجماعى ضرورة

● يقول عباس أحمد مخرج بالتقافة الجماهيرية له اليهودى الثالث — كفر حمص — الموقع ٢٣

الإبداع الجماعى ليس ترفاً « مسرحياً » ... ولكنه ضرورة . فالضرورة هى التى تفرز العمل
الجماعى ، فتجربة التنمية الثقافية فى القرية المصرية كانت وراء عرض « كفر حمص » . ذهبا إلى القرية
بدون نص ولا فكرة مسبقة وعملنا على الإهتمام إلى « تيمة » تعالج مشاكل القرية — تلك المشاكل التى
تمس جئز الحياة ابتداء من همومهم الصغرة التى تشمل مشاكلهم فى الجمعيات التعاونية ومتطلبات
الأرض وغيرها إلى أن نصل ونمس علاقة الفلاح المصرى بالكون ، أيضاً تم اختبار الناس فنياً وقياس
قدراتهم والتقاط تميز الأفراد ومحاولة تنمية هذا التميز فى المجموع . ولأن الإبداع الجماعى ضرورة تلجأ لها
الجماعة لإبراز شيء ما ، سياسى أو اقتصادى أو اجتماعى ، فلا تصلح هنا إذن كتابة فردية للنص وإنما
كتابة جماعية يصيغها عقل واحد ويحرك العمل مخرج قائد للفريق . فى عرض « الموقع ٢٣ » الذى
عرض بعد حرب ١٩٦٧ جمعت مادة عمل من الناس يسكنون حول الموقع العسكرى كانت فى مجملها
ذكريات الناس عن فترة الحرب وتخليهم لمنظر قطار قادم محمل بالسلاح وعليهم المسارعة للحصول على
هذا السلاح ... إن هذا العرض لو كتب فردياً لما كان شاملاً ومحتوياً على الوجدان الجمعى كما كان
عليه ..

الإبداع الجماعى ليس بديلاً على الإطلاق للعبة الإيطالية ، وإنما هو نوع من أنواع الممارسة الفنية
والخلق الفنى وعموماً هناك أشكال من الإبداع الجماعى ليس لها علاقة بوجدان الأمة وعلى النقيض من
الممكن أن نرى نصاً أرسطوياً ولكن له علاقة حميمة بوجدان الأمة . إن الإبداع الجماعى من الممكن أن
يكون نازلاً .

أفصوور أنه لاغنى عن المسرح الأرسطى فالإبداع الجماعى لا يظهر لكى يهدم هذا الشكل ، بل إن
كل الأشكال الجديدة التى تظهر لا يمكنها هدم القديم كله وإنما تسير الأشكال جنباً إلى جنب ... وللأسف
والى الآن لم يحقق الإبداع الجماعى وجوداً ملفتاً للنظر رغم كل المحاولات التى تم ، بينما هناك عروض
ناجحة فى إظهار الكباريه السياسى والمسرح الجماهيرى والمسرح التسجيلى .. فعلى الإبداع الجماعى أن
يفس ما الذى حققه من تحطيم العلية الإيطالية والمسرح الأوروبى عامة وما الذى يقع على عاتقه لتحقيق
خصوصية لمسرحنا ...

يعتمد عرض « كفر حمص » سنة ١٩٧٧ على فكرة : تليفون يخبر العمدة بأن عشرة وزراء

سيوزون القرية . ومن تلك اللحظة يغير العمدة علاقته بالقرية والفلاحين . وتعاد المسرحية من البداية بدون تليفون لتلمس العلاقة الحقيقية للعمدة بالفلاحين . هذه هي فكرة الناس وكتاباتهم ولم نسيطر نحن القادمين من المدينة إلا في المعدات المسرحية والديكور . فما وراء الابداع الجماعى تحديدا هو القضية المثارة لدى الناس .

إن نجاح التجارب المسرحية التى تتم فى القرى ستجعل للمسرح مردودا جماهيريا ضخما ، فصعوبة تجهيز مسارح العلبة فى القرى يؤدى إلى تركز المسرح فى العواصم والمدن وتمنع الملايين من الوصول إلى المسرح .

جذور الإبداع الجماعى تمتد حتى « الفنانين الجوالين » وممثلى فرقة الجوقة الذين اندثروا بأسرار مهنتهم ، دون أن نتعلم منهم شيئا . كانت الفرقة تتجول ومعها المسرحية والملابس والموسيقى تعرض فى الموالد مسرحياتنا الناجحة ومهاراتها العديدة فى الارتجال والتثيل الجماعى والحكمة الفنية .. ولكننا أصبحنا الآن متحجرين محبوسين فى الأبنية المتوسطة التى تعشق تجريد المشاعر .

الفلاحون يمثلون واقعهم

● ويقول عبد العزيز مخيون ممثل ومخرج مسرحى له « الصفة » ، « الدقيق » ، « البلهارسيا » .

« القرية » كانت لدى أكبر من المسرح ذهبت إليها رافضا النشاط المسرحى الموجود فى القاهرة وعلاقته بالطبقات الشعبية التى تمثل الأغلبية ، وكنت متحملا على عدم قدرة الفنان والمثقف على التواصل مع أبناء بلده الحقيقيين ولم أكن مقتنعا بجذوى الشكل المسرحى والمسيطر إلى الأبد . بل تباعدت : هل هناك ضرورة للفن المسرحى ؟ لم يكن هناك شكل محدد فى ذهنى عن المسرح الذى يجب خلقه فى هذه القرية ، وبدأت العمل على مسرحية « الصفة » لتوفيق الحكيم ، واختارنا الصفة لأنه كانت هناك قيود ولم تزل على عمل المخرج ، وكان لابد أن يكون هناك نص يدرج فى برنامج الثقافة الجماهيرية .. كان من الصعب استيعاب البيروقراطية أن أبدا بموضوع أو قيمة معينة من المكان . فكان الاختيار لنص يمس صميم الحياة وهى قضية الأرض . وفى المرحلة الأولى حددت العلاقة بين النص المكتوب والواقع الحى المتحرك للقرية ووجدت أن الاختلاف شاسع فحدث إخضاع النص المكتوب للواقع الحى وحدثت تغيرات فى النص فأصبح نص « الصفة » له خصوصية نابعة من هذه القرية وهؤلاء الناس أصبح نص « الصفة » « عزة زكى أفندى » .

وبعد عرض الصفة كان الواقع شديد الخصوبة فكانت « الصفة » هى العنوان الذى تحركنا تحته لعمل تجارب أخرى مثل « البلهارسيا » « الدقيق » ، « الإنتخابات » وبالطبع لم تكن هذه الأعمال مدرجة فى جداول الثقافة الجماهيرية ، كانت ارتباطية وغير سابقة التحضير — موضوع يطرح ونقوم بمناقشته وتمثيله ويتغير ونضيف إليه ونحذف منه فى ليالى العرض التى هى ليالى التدريبات ويوازي هذا كله أنه لم يكن سهلا لمخرج مسرحى ان يدخل قرية سنة ١٩٧٤ ليدعو إلى مسرح كهذا ... كنت

أعمل مع الفلاحين أنفسهم ومن كل فئات العمر — اجتمعت بهم في سمرهم وحاولنا توطيد علاقتنا ببعضنا البعض وناقشت معهم فكرة أن يمثلوا حياتهم وواقعهم . معظمهم كان أمياً .. فحكيت معهم حدود المسرحية وشرحنا معاً جوانبها ثم وزعت الأدوار عليهم كانوا يسمعون الحوار ثم يمثلونه بطريقتهم في الأداء وبإحساسهم عما يجب توصيله من هذا الحوار ... وخرجنا معاً إلى الجبل وبحوار ساقية وعلى ضوء ضئيل بدأت أوزع أماكن الشخصيات والمتفرجين وأحدد شكل سينوغرافيا المكان وبدأوا يتحركون ويتفاعلون مع المسرحية واستمرت التدريبات والعروض لمدة شهر كامل . وبعد انتهاء عرض « عزة زكي أفندي » بدأنا تجربة إبداع جماعي حقيقى وذلك بعرضي « الدقيق » و « البلهارسيا » . فكرة « الدقيق » كانت فكرة سواقى عربية كارو يسمى « السيد القحف » وقد جاء شاكيا من التسبب في عملية توزيع دقيق الوحدة الصحية والذي كان من المفروض أن يوزع على السيدات الحوارات والأسر الفقيرة ولكنه كان يوزع بشكل غير عادل .. اشتكى « السيد » بطريقة مسرحية فسجلت له هذا وبعد أيام سرقت العربية كاملة فصورنا حادث السرقة وعملنا المسرحية في شكل استكشاش ساخرة .. واستخدمت مايسمى « بالتقليعة » وهو التمثيل قبل الأفراج .. كانت تجارب في غاية الخصوبة بما يكفى للدفاع أهل القرية عنها وتمثلهم فيها — ولكن المسألة في النهاية ليست قاصرة على هذا الشكل من الإبداع وإنما هناك تنوع في أساليب العمل المسرحي وإسهام في وضع تعريف جديد للمسرح أوسع وأكمل .

الذاكرة الإبداعية الجمالية

• ويقول د . هناء عبد الفتاح مخرج وله ملك القطن — النيل ياملك الزمان — مذبة القلعة .

كانت مسرحية « ملك القطن » ليوסף إدريس بالنسبة لفلاحي دنشواى مجرد مسودة أثرها بإبداعاتهم وإضافاتهم فطوعوا النص للتهيم ويتهيم وأضافوا إليه من أغانيهم وألغابهم الشعبية . واقتصر دورى على الملاحظة والمناقشة والتنظيم . وهكذا تشكلت تجربتنا والتي تعلمت منها أكثر مما تعلمته من كل المعاهد الأكاديمية . وأهم ما أسفرت عنه تلك التجربة أن الفلاح المصرى يخزن في ذاكرته كثيرا من القدرات الإبداعية المرتبطة ببيئته ساعدته على الارتجال وإثراء النص الأصلي بعناصر أصيلة كان لها أكبر الأثر في استجابة جماهير المشاهير للعرض ، وشجعنى هذا على الشروع في تجربة أخرى مع نفس الفرقة للتأليف الجماعى عن طريق المناقشة الطويلة حول مشكلاتنا الذاتية والجماعية وتسجيلها تمهيدا لتحويلها إلى عرض مسرحى توقف بسبب سفرى للدراسة الإخراج المسرحى » .

تنظيم الخزون القروى

ويتحدث إنتصار عبد الفتاح مؤلف موسيقى ومخرج له الطوق والأسورة — الدبكة — عن

تجربة د . هناء عبد الفتاح قائلا :

لابد من إيجاد منظم يحاول أن يجد المعادلة الدرامية اللازمة لتحقيق مفهوم الإبداع الجماعى كمنهج في العمل المسرحى ، ولا يوجد على الإطلاق تقدير لشكل التأليف الجماعى دون تنظيم وإلا أصبح فرضى جماعية — هناك مسافة يجب قطعها للتعامل مع مخزون الإنسان القروى بمرص شديد لايجاد

كيفية تقديم هوومه بصدق وبشكل فنى .

وأعتقد أن مفهوم الإبداع الجماعى أوسع من مجرد صياغة جماعية ، فهو قد يتسع ليشمل الحركة أو التشكيل المسرحى أو الاخراج وحتى الموسيقى . وفى تجربة هناء عبد الفتاح حدث تأليف جماعى فى الحركة والتي كانت غالبا مرتجلة وفى التأليف فى حدود النص المطروح وفى جمع وانتقاء الأغاني الشعبية : والمخرج فى تجربة الإبداع الجماعى هو ملاحظ ومنظم ومناقش وباحث ومكتشف لقدرات المشتركين فى العمل . إن فرض رؤية المخرج من خلال تشكيلات ومفردات مسرحية بعيدة غاية البعد عن البيئة الريفية يُعد بُعدا عن مفهوم الإبداع الجماعى الخاضع لظروف البيئة والتي تفرض بدورها أشكالا لابد أن تكون نابعة من البيئة .

إن النتائج التى وصل إليها د . هناء عبد الفتاح من خلال تجربته فى دنشواى ومن أهمها البحث عن نص ملائم يعبر بصدق وبواقعية عن القرية لابد أن تواكبه ملاصقة الكتاب والمسرحيين لمثل هذه التجارب والنزول الفعلى إل القرية لمحاولة الإستلهاام والابداع ، لتحقيق المعادلة الصعبة بالنسبة للنص الخاص بسرح القرية .

تجربة « أمنا الغولة »

• وتقول منحة البطراوى صحفية وناقدة بالأهرام ولها تجارب فى الاخراج منها « أمنا الغولة » ،
« التعليم »

المسرح إبداع جماعى بسبب تعدد عناصر العرض — هو عملية مركبة إذن وقد بدت إمكانية الإبداع الجماعى عندما فقد المخرج والمؤلف حجمه المتسلط معطيا فرصة للمثل فى أن يعبر عن ذاته داخل العملية أى « تفجير الذات الجماعية المبدعة » .. فمع أحداث طلبة ١٩٦٨ فى أوروبا رفض الناس كل أشكال التسلط والقيادة وحدثت تولدات الرغبة فى المشاركة فى تغيير المجتمع والنداء بأن تكون المجموعة كلها مبدعة .. هناك قائد للنص ومخرج ولكن الجميع يقترح وفى النهاية هناك من يصيغ البنية الدرامية وهناك المخرج الذى يختار المقترحات التى تصلح لخدمة الفكرة .

ولكن ... الإبداع الجماعى لم يكن ظاهرة فى مصر بعد ، ولن يكونها بالشكل القائم عليه . ويرجع هذا إلى ظاهرة أعم هي ضحالة الثقافة العامة ولأن الفن غائب عن الأذهان فالفن كالعلم .. يجب أن يجهد فيه المرء واعتاد الناس على أن الفن تلقائى يؤدى إلى تدهور المنجز الفنى عامة ، الفنان المسرحى مطلوب منه أن يكون مثقفا من ألوان الفنون كلها .. (الفن التشكيل — الموسيقى — الأدب ...) وهذا لا لشيء إلا لأنها كلها أدواته التى يستخدمها ولأنها مرتبطة بكل الظواهر . وصائص النص المسرحى يجب أن يكون كاتباً وفناناً متمكناً من أدواته المسرحية . كانت لى تجربة فاشلة فى الإبداع الجماعى .. هي « أمنا الغولة » ظالنا ٦ أشهر نجح الحواديت ونرتجل كيفية الأداء وفشلنا تماما فى كتابة نص ليس لعدم مقدرتنا على الكتابة ولكن لعدم مقدرتنا على ارتجال مواقف كاملة . وتمت محاولات مع عدة كتاب فشلوا فى كتابة التجربة وأخيراً كتبت أنا بالإستعانة برصيد الأفكار والإحساسات والرؤى التى ارتجلناها

واكتشفنا بعد العرض ان الناس منفصلة عن تراثها فالتجواب لم يتم بالقبول أو الرفض وإنما بالانفصال التام عنه .

توجد إمكانية ألا يربط الخلق الجماعى بالعبة الإيطالية وهذا طبيعى لأن المخرج تم اختراعه مؤخرا .. ولكن لماذا ننسف العبة الإيطالية وهم يعملون بمنجزاتها جميعا ، والعبة الإيطالية هى سحر المسرح إلى الآن .

الديمقراطية ومآزق الابداع الجماعى

إن مآزق الابداع الجماعى فى مصر يتسع وتمتد عوامله إلى عدم وجود ديمقراطية ، فكيف لفريق يعمل فى عرض خلق جماعى أن ينتج ويمسرح مايعتقه ويشعر به ، ونحن لانستطيع أن نعبّر عن أفكارنا وأيضا لا يوجد لدينا شيء هام لننقله فى ظل مناخ تحاول فيه وسائل الاعلام أن تسطح رؤانا ووعينا بالعالم . إن تجربة « الفرقة ٨ » فى حزب التجمع تؤكد هذا الكلام حيث بدأنا فى جمع مادة عن « قضية التعليم » من مصر .. جمعنا مقالات عن التعليم وأجرينا إرتبالات ونقاشات حول أسلوب العملية التربوية التى لاتتيح فرصة للتلميذ كى يعبر عن نفسه فالذى قاله المدرس هو مافى الكتاب وما فى الكتاب هو ماتقولوه الحكومات .. كلّ حكي عن تجاربه فيما يخص رفض التعبير عن الذات والذى لا يودى إلا إلى الخوف والجبن وعدم تبلور الذات ، الذى أدى بالتالى إلى عدم استمرار التجربة لحاجة الفريق الأساسية لقائد وضعف قيمة المشاركة فى أذهان الفريق الذى خضع لطرق تربوية خاطئة هى تمثلهم الدائم لفكرة الهرم والذى على رأسه قائد مسؤول عن توجيههم ، يقابل هذه التجربة تجربة العرض الفرنسى [١٧٨٩] للمخرجة اريان فوشكين : فى أول العرض يجمع الفريق كتابات من التاريخ الفرنسى المطروح من الكتب المدرسية والذى يتبنى شعارات أن الثورة الفرنسية شيء مجيد ورائع وبحق للعدل .. ثم يطرحون وجهة نظرهم وهى أن الثورة الفرنسية احتوتها البرجوازية الفرنسية ولم تعد ثورة شعبية فقد انسحب البساط من تحتها لصالح البرجوازية وهم يثبتون هذه النظرية تاريخيا ووثائقا . أعتقد أن هذا النهج فى العمل المسرحى يختلف عما يتم هنا .

إلغاء الوصاية

● ويقول أحمد اسماعيل مخرج بالثقافة الجماهيرية له « الجنس الثالث » « سهرة ريفية » « رسول من قرية تميرة » .

إذا اتفقنا على أنه لابد من جدول للعمل الفنى فأعتقد أنه من المهم دراسة مكونات الجمهور وهو مه ومعرفة الظروف الملحة على أن يعتمد المسرح على الامكانيات المتاحة ، فالقرى البعيدة التى تجد صعوبة فى إيجاد نص ملائم وامكانيات عرض مناسبة ، كيف لهذه القرى أن تكون مسرحها الخاص ! إن الابداع الجماعى كمنهج فى العمل المسرحى يعين على الاستغناء عن كل عناصر العرض المعقدة والتى ترتبط بالعبة الإيطالية ، وكذلك يتيح فرصة التكيف مع إمكانياتهم الخاصة . إن الابداع الجماعى يلغى منطق الوصاية ويحقق أكبر إنجاز وهو أن يصنع الناس مسرحهم ، والذى سيكون قريبا كل القرب منهم .

فصلب الفن الشعبى أنه من صنع أناس مجهولين من الشعب يصنعونه بأنفسهم معتمدين على تضافر الحالات الجماعية وابداعاتهم المشتركة وإقبال الناس على الموالد يفوق إقبالهم على الأشكال والابداعات العصرية وذلك لأن الموالد جزء من بنيانهم الجمالى .

لم يكن هذا المنهج فى المسرح ظاهرة بعد لأنه لن تستطيع تجربة أو فرد تشكيل ظاهرة ولكن إذا كانت الأبعاد حقيقية والعالمون فيها يحولون السيطرة على الظروف التى تحكم العمل وتتضافر الجهود والايان بفعل القوة الابداعية الجماعية للشعب ، وبراعة الفروق الفردية فى الابداع للمخرج أو للفريق وخبراته الخاصة والاستفادة منها فمن الممكن أن تنضج الظاهرة .

ففى تجربة « سهرة ريفية » فى شبرا بخوم جمع الفريق أحدث المعلومات فى الزراعة وحاولنا معاً أن تكون الجملة بما تحمله من شحنة انسانية مساوية لمعيشة الممثل للتجربة ، فدرسيات الممثل ليس كافية فى عرض للخلق الجماعى ولكن المعيشة الكاملة للموضوع الذى سيظل على خشبة المسرح هو الأهم . إن معيشة التجربة كاملة والموضوع المسرحى يعمل على معرفة امكانيات الفريق لتفجيرها ولتوظيف هذه الإمكانيات سواء فى الكتابة أو فى القدرة على التخيل أو فى ربط المواقف وتخليق دراما أو حتى فى النجارة . ولممارسة منهج الابداع الجماعى فى العمل المسرحى سلم أدنى درجاته هى التى يقول فيها الفريق — هل سنتخذ منهج الابداع الجماعى أم لا .. ! ثم سيطرة المخرج على مستوى العمل وفيما بعد وصول الفرقة نفسها إلى البحث عن مواد موضوعها ومناقشته وتصعيده درامياً حتى تصل إلى أعلى درجات السلم وهى أن يقوم الفريق بتنفيذ العرض من الألف الى الياء .

منهج الابداع الجماعى فى العمل المسرحى ليس مرادفاً لشكل المسرح المفتوح فكل تجربة لها منطقها الخاص . فأننا فى مدينة سوف أستطيع عمل عرض جماعى على خشبة المسرح وفى قرية سوف أعرضه فى ساحة . إن منهج الابداع الجماعى لا يشترط خضوعه لشروط جمالية خاصة وإنما جمالياته تنبع من شكل التجربة نفسها .

الذات من خلال الوجدان الجماعى

● ويقول أحمد مختار ممثل ومخرج له « مارصا » « جرس إيكواس » .

فنون الانسان عامة فردية — الشعر ، الموسيقى حتى الرقص وإن يبدو جماعياً إلا أنه محصلة الابداع الفردى لكل راقص وبالتالي فهذا ينطبق على المسرح .. لكن ويتداخل الفنون وتحرك قوانين العالم وعلومه الى الامام أصبح لكل نوع من الفنون قانونه الخاص من التطور والمسرح خضع لاسهامات متعددة لاثراء مفاهيم عمله كان أهمها مؤخرًا إسهام ستانيسلافسكى — ولكن نتفق أولاً على أنه لا يمكن أن يتم عمل مبدع دون فنانين سواء كان هذا العمل فردياً أو جماعياً ، فالابداع الجماعى ليس عبارة عن مجموعة من الأفراد الذين يعتقدون وجهات نظر هى فى الأساس سياسية ثم تمسرح من أجل توصيلها للجمهور ، كما أنه ليس حفلات سمر وأنشطة إنسانية عابرة وغير مؤثرة ... كان من الممكن أن تكون رؤى وتدرسيات إعداد الممثل التى خضع جيل من الممثلين لها واستفاد منها فى حياته الفنية والتى كانت على

يدد . نبيل منيب — كان من الممكن أن تكون هي البداية الصحيحة ، فقد تعلمنا من هذه التدريبات أن الممثل غير ثانوي في العرض وأنه يمتلك إمكانيات لانهاية لها ، وهو المسئول عن تفجير هذه الإمكانيات . تعلمنا أن المبدع الجماعي يجب أن يعد جيدا لهذا بتدريبات شاقة على الصوت والحركة والاحساس بالجموع وكان لدينا جميعا يقين بأنه لو طلب من أحدها أن يظفر فسيظفر .

إن المبدع الجماعي شخص خاص جدا .. هذا الذي ارتضى لنفسه أن يعبر عن ذاته مع المجموع ونحن أمام فنان قديم لا ينتظر مجده الخاص وإنما تحقيق العمل ككل ، ولكي يكون هذا الفنان قديسا يجب أن يمد بالكهنوت الفني بلرجاته المتعددة .

عبر التدريبات الشاقة مع د . نبيل منيب والتي كانت تستند إلى العديد من النظريات والعلوم — علم النفس — علم الاجتماعى — الوجودا ونظرية اننا جميعا غرائزيا قانون وما على التدريبات إلا تخلصنا من كل الشوائب التي تموق حركتنا كفنانين ، فكانت تدريبات خاصة بمجسدنا وما يعوقه حتى يكون منداحا وحرًا ، ثم الصوت وتدريبات على اطلاق خيالنا وتركيزنا ومشاعرنا لكي ننتعق تماما . عبر هذه التدريبات والتي كانت تطلب من الممثل أن يفعل كل شيء عود الفريق المدرب أن يكون متوحدًا مع الآخرين ومدربا على الاحساس بالجموع بل وبالجماد على خشبة المسرح ... لقد خصصنا هذه التدريبات لتتعلم كيف يُكوّن وجداننا جميعا .

لقد ارتجلنا بعض العروض وكنا نطلق عليها « الفروض » كنا نفترض حدثا ونقوم بتمثيله وتأليفه وعرضه على الناس ولكن بمرور طارية المسارح لم يتسع صدرها لتكامل ما بلدنا في قاعاتها .

كيف نستعيد الجمهور للمسرح ؟

• ويقول يوسف إسماعيل ممثل بالثقافة الجماهيرية .. وله « سهرة ريفية » ، « الجنس الثالث » . إن طاقتي الحقيقية كممثل لم تنفجر إلا في تجارب الابداع الجماعي فالتمثيل في عمل يشاهد الفرد تصاعده منذ البداية كتابة ثم مناقشة ثم ارتجالا وأخيرا عرضا ، يختلف عن التمثيل في نص مكتوب مسبقا ومخرج قائد يفرض على الممثلين وجهة نظر النص ووجهة نظر رؤيته اللاحقة . معظم النصوص المسرحية التقليدية لا تهم إلا عن جمهور واحد هو جمهور المدينة أما كتابة وجدان الناس وأحلامهم فهو السبيل الوحيد لإعادة جمهور المسرح له وإحساسهم بأن هذا العمل ليس منفصلاً عنهم لأنهم شاركوا فيه وشاهدوا مداخل إعدادة .

إن منهج الابداع الجماعي في العمل المسرحي يتيح لنا فرصة الوقوف على التراث الشعبى المخزون في وجدان الناس ، هذا التراث بكل موارده الخصبة : الأغاني الشعبية ، الموال ، الحواديث ، الحكايات ، كما أنه يعمل على خلق واكتشاف جوانب الناس الفنية في الكتابة أو التمثيل الخ ..

مسرح المناقشة والسؤال الدرامى

• ويقول عادل العليمى مخرج بالثقافة الجماهيرية وله « ألتار » « إدارة عموم الزير » .

إنطلقت في سنة ١٩٧٦ وتحت تسمية « مسرح المناقشة » - لإعداد نص « الناس في البلد » وقد كانت تيمته الأساسية الاستقلال الذي يتم في الجمعيات . وأثناء المناقشات الأولى للنص والتي كانت مفتوحة على فريق العمل والجمهور معا حدثت تعديلات كثيرة في النص حي أنهم اقترحوا أنماط تعامل للشخصيات وطريقة نطق الألفاظ مما جعل النص في النهاية مهياً للعرض وعاكساً للواقع بشكل صادق . لقد أعادوا صياغة النص بما يعبر عنهم ويمس حياتهم اليومية .

وطرحت بعد هذا ما يسمى « بالسؤال الدرامي » أثناء العرض وأعنى به تدخل الجمهور فيما يحدث على خشبة المسرح بالمناقشة وما هي الحلول الدرامية للحدث ... ووصل الأمر إلى أنهم اقترحوا أكثر من نهاية للعرض في فترة عرضه وكلها نهايات تقترب من تحقيق مفهوم « العدل » من وجهة نظرهم .

في عرض « إدارة عموم الزير » كنت أحاول التجريب في إعادة علاقة العرض بالمخبر المسرحي وكيفية عمل مفردات بيئية واستغلال سينوغرافيا المكان فلم نضع أي قطعة ديكور بداخل وكالة الغوري ولكننا اعتمدنا على استخدام إكسسوارات بيئية بسيطة . ولم أقم في هذا العرض إلا بالصياغة الدرامية لبعض المواقف بهدف ضبط إيقاع العرض .

وعندما فكرت في عرض « النار » كنت أتبنى فكرة إيجاد لغة مسرحية بصرف النظر عن النص فبدأت العمل بدون نص وحصلت على تيمة العرض وهي قصة حقيقية لمريضة من مريضات الزار ، وجمعنا كل ما يتعلق بأناشيد الزار والأدب الشعبي والرق ، وكذلك مشاعر ووجدان مرضى الزار ، وتكون النص بما يزيد عن وريقات وتمت مسرحية للمادة المتجمعة فكان محققاً لفرجة مسرحية لا نص مسرحي .

وهناك تجربة نعلّمها من سنة في بيت ثقافة الشرفاء بالقناطر ، وهذا البيت مشكل على هيئة دوار عمدة وبه ساحة واسعة فقد ترددنا على القرية لجمع الحوادث والتيمات ووجد مؤلف متفرغ لصياغة تلك الحوادث ..

وبالطبع قبولنا بحكايات راسخة في وجدان القرية ولم تذكر في التاريخ .

فهناك حكاية عن ان الفلاحين صلوا يوم الأربعاء بدلا من الجمعة كإحدى أشكال المواجهة لدفع الجباية التي كان يفرضها نظام الالتزام أثناء فترة محمد علي . لقد أخذ المؤلف ما يشابه هذه التيمات وعناصرها التاريخية وانتقى منها ثلاث حوادث لتقديمها في ثلاثة فصول كما كان يحدث في سائر الفلاحين والذي انقضى من ٥٠ سنة .

ولكنني اعتقد في النهاية ان العمل الابداعي هو عمل فردي فالفنان يتصور العالم ويعكسه .. من الممكن أن يلجأ إلى جمع مواد ومعلومات كما يشاء ولكنه في النهاية يجب أن يكون هو العاكس الوحيد .

• يقول أحمد كمال مثل وله « يموت المعلم » و « التعليم »

كنا نعلم بأن نكوّن فرقة « مسرح الشارع » وبالفعل شاركنا « منحة البطراوى » فى تجربة عرضها « التعليم » التى لم تستمر أكثر من ستة أشهر ثم توقفت . فالحلق الجماعى يحتاج إلى نمط خاص من التدريبات والتجهيز الفنى وإلى المقدرة على التوحد فى المجموع والنوبان التام فيه . ونستطيع من هنا أن نقول أنه لم يحدث إبداع جماعى بالمعنى الدقيق فكلها كانت محاولات شبه جماعية لا يبرز عنصر واحد هو المخرج .

مسرح حرب الشوارع

• يقول فاروق عبد القادر ناقد مسرح « عن تجارب الإبداع الجماعى فى المسرح » ربما بدأ أن هناك لونا من تناقض الحدود فى تعبير « الإبداع الجماعى » من حيث أن الإبداع دائما عمل فردى فى جوهره وإن العمل الفنى الناتج عن عملية الإبداع تلك إنما يحمل خصائص صاحبه بالذات ، لكننا لو وضعنا فى الاعتبار أن المسرح — بطبيعته — فن مركب لابد لتجسيده من تعاون مجموعة من الفنانين والفنيين جاز لنا أن نتحدث عن « إبداع جماعى » .

وأود أن أشير إلى أهم التجارب التى قدر لى أن أعرفها من المسرح العالمى : — هناك أولا ماخيل إلى أنه أهم هذه التجارب : أعنى أعلام فنان المسرح الانجليزى بيتر بروك لمسرحية يو . اس (U.S) فى الستينيات ١٩٦٦ .

لقد بدأ مع أعضاء « الرويال شكسبير كمباني » العمل حول فكرة لم يكن لديه سواها وهى : إذا قلت أنك مهم الآن بما يحدث فى فينتام .. كيف يؤثر هذا على الطريقة التى تقضى بها يومك ؟ وللإجابة عن هذا السؤال تتابع مراحل العمل على النحو الذى تسجله روايتان منشورتان لأثنين من أعضاء الفريق مع نص العرض « وقد قمت بترجمة العمل كله ونشر فى « روايات الهلال » ١٩٧٠ » وفى مراحل العمل نلاحظ شيئين هامين : الأول هو وجود كاتب مسرحى بين أعضاء الفريق يسهم فى المناقشات ، وينكب على العمل فى المواد التى يزود بها من جانب بقية الأعضاء ، ثم يجلس إلى الممثلين ويكتشف المادة أثناء البروفات . وبالنسبة لهذا العرض كان تشارلى وود هو الكاتب المسرحى الذى أعد النص . الشيء الثانى هو درجة الجدية من جانب المشاركين جميعا أكثر من عشرة شهور متتالية وهم يجمعون المادة ويمضون التدريبات ويكدهون كدها شاقا ، وصل فى الفترة الأخيرة إلى قضاء أكثر من ستة عشر ساعة كل يوم فى عمل متواصل ، ويأخذ كل عضو من أعضاء الفريق « واجبا » يؤديه يوم العطلة الأسبوعية . واعتقد أن العرض لم يكن ليكتسب تلك الأهمية لولا الجدية والكده وروح الفريق وطموح الجميع لتقديم عمل مختلف عما هو سائد .

وهناك ثانيا تجارب ما يعرف — على العموم — بمسرح اليسار الجديد ، أو مسرح حرب الشوارع وأهم فرقته فى الولايات المتحدة . إن هذه الفرق تنظر إلى العرض المسرحى من حيث هو عمل سياسى — جماعى وهى تقدم عروضها حيث يتجمع الناس : فى الجامعات والشوارع والأسواق وساحات المصانع ، وهى تقدم أعمالا « راديكالية » لها قضية واحدة تعرض بمختلف وجوها ، وهذه الأعمال لا تقف عند حد « التعليم » أو « التثوير » بل تتجاوزهما إلى التحريض والاثارة ، ويعتقد أصحابها أن

كلمة الدعاية أو « البروباجندا » لم تعد شيئا منفرا في قاموس الفن ، والعرض المسرحى شكل من أشكال العمل السياسى مثله مثل تنظيم مظاهرة أو اضراب أو العمل على تبعية الجماهير لاتخاذ موقف ضد سلطة قاهرة . ويلتقى معظم أعضاء هذه الفرق لاعداد عرض ما يسهمون به في التعبير عن موقف أو الدعوة لاضراب أو مظاهرة ثم ينغمسون في ألوان أخرى من النشاط السياسى ، وهذا بدوره يحدد الطابع العام لتلك العروض : فمن حيث ظروف انتاجها ، والمكان الذى تقدم فيه حيث لا يدفع المتفرج مقابلا لما يرى . كذلك من حيث الاتجاه السياسى للمشاركين فيه ، هو طابع غير احترافى ، لا تقسيم فيه للعمل ، كل شئ يتم جماعيا ، وتلمس مشاركة الجمهور فيه . وهذه الفرق ترى أن المسارح التقليدية تعبر عن وجهة نظر في العلاقة بين المجتمع والواقع الاجتماعى ، ويشير الانفصال بين الحدث على خشبة والجمهور في الصالة إلى أن الواقع الاجتماعى الذى يتكشف أمام أفراد المجتمع لا يمكن التأثير فيه أو تعديل مساره ، أما هذه الفرق فتريد أن تُرسى مفهومها آخر هو أن هذا الواقع الاجتماعى ، كما تصنعه الجماهير فانها أيضا يمكن ان تغيره وأن تتحكم فيه بالعمل الجماعى .

ونمة تجارب أخرى يمكن ان تدخل في هذا السياق : تجارب فنانة المسرح الانجليزى .جوان لتيلود ، وتجارب مسرح « الواقعة » و « المسرح الحى » كلها تتيح الفرصة للمشاركة الجماعية من جانب أعضاء الجماعة في الناتج النهائى للنشاط وهو العرض المسرحى .

لكن السؤال الذى تتعلق بإجابته دائما أهمية العمل وجدارته هو : لأى هدف تتجه هذه المشاركة الجماعية ؟ فمن هذا السؤال تنفرغ العديد من الأسئلة الأخرى : على أى شئ يجتمع هذا الفريق ؟ ثم : هل تمثلوا تراث المسرح التقليدى تمثلا تاما ، ثم لم يجدوا فيه مايلبى حاجاتهم التى يهدفون لتحقيقها من العمل المسرحى ؟

فيما يتعلق بالتجارب المحدودة التى يتوجه إليها السؤال ، فإننى لم أر إلا عملا واحدا قدمه أحمد اسماعيل في ساحة احدى القرى : لم يكشف لى العمل — على أية حال — عن سمة خاصة جاءت نتيجة جهد جماعى ، بل كشف عن سمات أخرى ، ترددت في أعمال سابقة لتحقيق ذات الأهداف أو أهداف أخرى ، كما كشف عن وجود شخصية فرد مسيطر على كل عناصر العمل : من الكلمة الى الحركة الى استخدام العناصر .

الإبداع الجماعى والتجريب فى المسرح المصرى بهائى الميرغنى

لم تكن مقولة « الإبداع الجماعى » تحمل فى ذهنى أكثر مما تحتويه الدلالة المباشرة لهذه المقولة . .
فالمسألة لا تتعدى أكثر من الذهاب إلى قرية ما ، ثم التفاعل مع أفراد الفرقة التى ستكون مع بداية تنفيذ
هذه التجربة ، ثم فى نهاية المطاف تقديم عرض مسرحى ذى نوعية جديدة . ولقد كان التصور الأول
لهذه النوعية الجديدة منحصرأ فى مشاركة أعضاء الفرقة فى التأليف والإخراج وكذلك باقى مفردات
العرض الذى سيقدم .

ومع بداية إجتماعى بعدد من أهل قرية شَمَا / منوفية المهيمن للتمثيل والمسرح لتنفيذ عرض مسرحى
يعتمد على أسلوب « الإبداع الجماعى » فى عام ١٩٨٥ ، صارت تلوح فى ذهنى وخیالى مقولة
« الإبداع الجماعى » بأفاق وملاحم جديدة . ومنذ ذلك الحين ، أيقنت أن التعرف الحقيقى على هذه
المقولة لن يبدو واضحاً إلا بالدخول فى التجارب المسرحية العملية .

وبعد مشاركتى العملية فى تجربتين مسرحيتين تم إنجازهما وفق أسلوب « الإبداع الجماعى » ،
وبعد الإنغماس فى موقعين مختلفين من الوطن (قرية ، حى شعبى بالقاهرة) على مدى أكثر من عامين فى
محاولة لتخليق عروض مسرحية ذات طبيعة فنية جديدة : أستطيع الآن طرح حصيلة ما تجمع لى من
أفكار وتصورات ، من مشكلات وحلول ، من هموم وأمنيات حول الواقع المسرحى المصرى وحول
هذا الطريق الوعر من التجريب المسرحى فى مصر .

• الواقع المسرحى السائد وبدور التجريب :

فى ظل إستمرار تخلف وركود الصورة العامة لحركة الفن المسرحى المصرى ، وفى ظل هيمنة نوعيات المسرح الرائج والمألوف ، تلك التى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بقيم وأساليب المسرح التجارى ، أمسى الواقع المسرحى فى حالة يرثى لها . بل ، وتبدو الصورة أكثر قتامة مع الدور الذى تقوم به وسائل الإعلام والثقافة السائدة لفرض هذه الأعمال « المسرحية » لتكون مقياساً فاسداً وحاكماً لحدود تفاعل الجمهور مع فن المسرح . وتكون المحصلة تشويه وإفساد الحواس الفنية لدى الجمهور ، والزج بالفن المسرحى ليزاحم النوادى الليلية فى تقديم المنوعات والقفشات والمواقف التمثيلية المبذلة .

رغم هذا وفى ظل كل هذا ، تظهر محاولات التجريب المسرحى التى يقودها الفنانون ذوو الموقف الفنى المخالف من هوة أو أنصاف محترفين ، تظهر هذه المحاولات لتضيف واقعاً مسرحياً موازياً .

ولكن حتى هذا التجريب يتجه وفق أهواء وخيال ووعى منتجيه ، وهكذا تتعدد التجارب الجديدة وتتفارق فى نفس الوقت وفق طريقة ومحتوى ماتقدمه من أعمال مسرحية . ويصبح الفارق العميق فى تقييم هذه التجارب الجديدة هو مدى حساسية ووعى هذا الفنان التجريبى أو ذاك بقضية الفن وقضية المجتمع منعكسة فى العمل المسرحى . وهذا الفارق يستوعب بالقطع مستوى إكمال الخبرة والأدوات الفنية هؤلاء الفنانين .

• تيارات التجريب فى المسرح المصرى :

يمكننى أن أميز — فى حدود ما شاهدت وفيما أعرف — تيارين أساسيين جرت فيهما معظم محاولات التجريب المسرحى فى مصر .

التيار الأول وهو المُعتمد فى تجريبه على تعظيم وإبراز دور الشكل فى عملية الخلق المسرحى . وهذا يستتبع وضع الإهتمام المركز على اللون والضوء والمؤثر والتشكيل الجسدى للممثلين .. الخ ، باعتبار أن هذه هى مفردات اللغة الفنية للمسرح التى ينبغى أن يمارس فيها التجريب .

هذا التيار يعتمد فى تأثيره الفنى على ماينتجه المسرح الغربى من منجزات فنية وتقنية ، ومن مدارس مسرحية لها تجاربها المستقرة ، ولها كذلك أسلوبها الخاص فى خلق القالب الفنى والتشكيلى الذى يُحدد بدوره كيفية إستخدام هذه المفردات .

وتعددت أشكال التجريب ضمن هذا التيار إعتياداً على القوالب المسرحية لهذه المدارس . فظهرت المسرحيات التعبيرية ، والتسجيلية والسياسية « الكباريه السياسى » والملاحمية والطقسية .. الخ .

ويرجع الفضل لظهور وإستمرار تنوع هذه المحاولات الصجيرية إلى مايمكن تسميته بـ « مسرح النخبة » حيث تولد هذه التجارب فى أوساط الجمهور المهتم بالثقافة والفن والسياسة الذى يتلقى هذه التجارب ويتفاعل معها ويحتضن بعضها .

أما التيار الثانى فهو الذى برز على أصداء الدعوة للبحث عن هوية خاصة للمسرح المصرى أو العربى عموماً ، وما يعنيه ذلك من المطالبة بضرورة فصل مسيرة المسرح العربى عن تيار المسرح الأم /

المسرح الأوروبي ، ومحاولة اكتشاف لغة مسرحية خاصة من خلال إستلهم الوجدان الجمعي العربي ، تاريخياً وتراثياً وفولكلورياً . وبالفعل ظهرت محاولات تجريب عديدة في مصر كصدى لهذه الدعوة على مستوى الكتابة المسرحية ، وفي عدد من العروض التي قدمت رؤيتها الفنية وفقاً لهذا المنهج . بل وأضيفت مفردات فنية تراثية وفولكلورية في أعمال كثيرة .. فأصبح من المؤلف مثلاً ، استخدام الأراجوز وخيال الظل وشاعر الرابة وأشكال الاحتفالات الطقسية والحكايات كمفردات جديدة تظهر في مسرحيات عديدة لانتضى تحت هذا التيار .

ويمكن أن نلاحظ على صعيد بعض البلدان العربية (لبنان ، المغرب ، تونس) محاولات مسرحية تنبئ جوهر هذه الدعوة ، بل وتتعدى حدود المحاولات المصرية . فقد استطاعت الدعوة للمسرح عربى أن تجذب هناك أصداءً أوسع في مجال التجريب ، وكذلك في مجالات النقد والتظير الجمالي لهذا الاتجاه . فلقد تكونت هناك فرقة مسرحية مستقرة — تقريباً — تنتج عروضاً في تواصل ، وتصدر آراءها حول ممارستها الفنية لهذا التجريب . وبالفعل تنوعت التجارب في هذه البلدان واختلفت كذلك ، منطلقات وآفاق كل فرقة (مثلاً ، إختلاف موقف كل من فرقتي الحكواتي اللبنانية والإحتفالية المغربية حول الموقف من المسرح الأوروبي) .

وعلى الرغم من إختلاف وجهات نظر هذا الاتجاه في الأسباب التي تدعو إلى البحث التراثي أو الأنساب التي تدعوهم لمقاطعة التراث المسرحي الأوروبي . إلا أنه في الحقيقة لا يمكن تغافل ما أحدثته هذه المحاولات المسرحية والآراء التي صيغت حولها من دوى أثار الحيوية والدهشة في أوساط المهتمين بالتجريب المسرحي في الوطن العربي عامة .

• الإبداع الجماعي كتجريب :

ويأتي « الإبداع الجماعي » كثافذة جديدة للتجريب المسرحي في مصر . وبالطبع « الإبداع الجماعي » (أو العمل الجمعي أو التأليف الجماعي أو المشاركة الجماعية) كأسلوب فني تمت ممارسته في أوروبا مع فترة الستينيات في تجارب جوان ليتلود وتجارب بيتر بروك المسرحية^(١) واستجابة فنية لظروف سياسية واجتماعية محددة . وكذلك مع بداية السبعينيات استخدمته بعض الفرق في الأمريكيتين وإن بطرائق مختلفة ، كالمرح السري في أمريكا ومسرح القهويين في بيرو^(٢) . أما بدايات التجريب في الوطن العربي فيمكن أن نرصدها مع أواخر السبعينيات في فرقة الحكواتي اللبنانية^(٣) . وفرقة قرية شبرا بخوم المصرية ، وإن سبقها بعض محاولات جنينية في بعض القرى لم يتطور معها هذا الأسلوب ويكتمل .

(١) بيتر بروك « المساحة الفارغة » ، ص ٤١ ترجمة فاروق عبد القادر ، دار الهلال ٨٧ صدر الكتاب الأصل في طبعته الأولى عام ١٩٦٩ .

(٢) سمير سرحان « تجارب جديدة في الفن للمسرح » ص ١٢٦ ، ٢٠١ مكتبة غرب ١٩٨١ .

(٣) البيان الأول لمسرح الحكواتي اللبناني — مايو ١٩٧٩ .

ولا يمكننا أن نجزم بأن تجارب الإبداع الجماعى التى قُدمت حتى الآن فى مصر — وهى قليلة — يمكن أن تشكل ظاهرة فنية . وليس الغرض من كتابة هذا المقال هو تقديم مبررات وحجج لإثبات هذا . وإنما يظل ضرورياً إستخلاص الأفكار والنتائج من التجارب المخاضة أياً ما كان عددها .

• الإبداع الجماعى والواقع الحى :

من خلال الخبرة العملية ورصد كل ماكتب عن تجارب الإبداع الجماعى أو حتى عن التجارب الجنينية التى سبقتها ، يمكن رصد بعض الصعوبات والشروط والحقائق الأساسية :

تعد أولى الصعوبات فى العمل بأسلوب الإبداع الجماعى هى صعوبة تكوين الفرقة المسرحية المستعدة لتنفيذ مثل هذه التجارب .

ولماذا لا نتحقق تجربة الإبداع الجماعى فى أوساط « مسرح النخبة » بالعاصمة !

إن قوام أى فرقة مسرحية يعتمد بالأساس على وجود الممثلين ، وحيث أن ممثل « مسرح النخبة » منشغلون فى التجارب المسرحية مضمونة النتائج ، وحيث تعود عدد غير قليل منهم على تكرار التعامل مع الشكل الجاهز من التجريب . وحيث المخرج الذى يستطيع فى كل لحظات التجربة أن يُصدر أوامره الفنية لهم ، وحيث أن أسلوب المناقشة أقرن عند عدد غير قليل منهم بضرورة إثبات الذات فوق الإعتبار الموضوعى للمناقشة . كان على العاصمة / النخبة أن تنبذ محاولات الإبداع الجماعى إلى خارجها ، حيث التحرر والتعامل مع الواقع الحى وجهاً لوجه .

ومع الممثلين المبتدئين والأشخاص المهيئين لفن التمثيل بالسليقة تتكون الفرق المؤهلة لتنفيذ هذه التجارب والمشاركة فى خلقها . وحتى تحقق الفرقة هدفها ، فلا بد للأعضاء من الاندماج فى فريق واحد متجانس يستمر إنحاده بغرض إنجاز عمل واحد لفترة زمنية قد تزيد على السنة ، وما أكثر المشاكل والعقبات الفنية والإدارية التى يمكن أن تحدث طوال هذه الفترة والتى يمكن أن تنسف التجربة قبل إتمامها .

إن طبيعة الإبداع الجماعى النوعية ، إذن ، تكمن فى إبتعادها عن « مسرح النخبة » ، وتتضح بتلاسمها العميق مع الواقع الحى والجمهور الأوسع . وعليه ، فلا يمكن تغافل الطابع الإجتماعى الخاص لتجارب الإبداع الجماعى سواء من حيث حرارة التأثير — من الوسط المحيط — المصاحب دوماً لمراحل التجربة ، ومن حيث الكيفية التى يعكس ويتجسد فيها على مستوى التعامل مع مفردات اللغة الفنية للمسرح .

• الإبداع الجماعى وقائد التجربة (أو المؤثرون فيها) :

من خلال الإلتزام بضرورة التجريب فى أماكن وأوساط حية وبكر ولها ماينصها وما يميزها عن غيرها ، ومن خلال الإلتزام بضرورة البحث الفنى بأسلوب المشاركة الجماعية فى تخليق ونمو العمل

المسرحى : يجد قائد التجربة (أو المؤثرون فيها) نفسه في مواجهة أقرب مع الواقع الحى .. ويكون الواقع الحى هو البداية وهو أعضاء الفرقة وهو كذلك الوسط الذى تنمو خلاله التجربة الفنية .

يفعلن قائد التجربة (أو المؤثرون فيها) لهذا الطابع الخاص — سواء بوعى أو بغير وعى — وينغمس فى الوسط المحيط ليحفظ للتجربة سخونة تفاعلها مع الواقع المعاش ، وفى ذات الوقت يساهم فى الكشف عن الكيفية الفنية التى ستلاهم لحظياً مع ما أكتشف من مفردات أولى لـ « تيمة » العمل الأساسية .

وتكون نقطة البداية الفنية : البدء بدون مصادرات أو لوابت مطلقة سابقة على الانغماس فى التجربة .
● الإبداع الجماعى والمغامرة الفنية :

وحيث لا يوجد نص مسرحى مكتوب ولا قالب فنى جاهز تكون العضلة / المغامرة الفنية . فمن عدم التقيد بموضوع معين ، أو بشكل جاهز يصاغ فيه الموضوع تكون مغامرة الصياغة المسرحية . من خلال الحوارات والأحداث المتبادلة يوجه قائد التجربة (أو المؤثرون فيها) هذه الحوارات فى المناطق التى يستشعر فيها طاقة فنية خفية . ومع التفتيش ومعاودة إكتشاف الحوادث و « الحوارات » والموضوعات . والأماكن وحتى أحلام وخيالات المشاركين ، يتم التوصل الى « التيمات » الأقرب لحدود الفن ، والتى تتواصل كذلك مع إحساس وخيال ووعى المجموعة وباستجلاء الملامح التفصيلية لهذه « التيمات » يصبح إكتشاف « التيمة » الأساسية للعمل قريب المثال . ثم تنصهر فى ثنائيا هذا الإكتشاف كل « التيمات » الفرعية المكتشفة من قبل .

وتبدأ مراحل الصياغة والتدريبات الحرفية سواء للكتابة المسرحية أو لتنفيذ ماتمت صياغته على مستويات الأداء والحركة والتصور المسرحى لهذه الجزئية أو تلك فى إطار التصور المسرحى الكلى الذى تتضح آفاقه بمدى نجاح فريق العمل فى إكتشاف الجزئيات ، ونجاحه كذلك فى خلق التصورات المسرحية الجزئية . هنا يجب أن ننوه إلى الدور المهم الذى ينبغي أن يلعبه قائد التجربة (أو المؤثرون فيها) لقيادة الحوارات والتدريبات والارتجالات كى تصل إلى غاياتها بنجاح وكى تسلم هذه الجزئيات للمراحل التى تلها بسلاسة وإنسجام .

ولكى تنجح هذه المغامرة فى خلق إطارها المسرحى الملامم يجب على قائد التجربة أن يعى ضرورة تحرره من أية أفكار مسبقة عن الإطار الفنى للعرض . أى عليه أن يجرى على عدم التقيد بقالب مسرحى معين . يجب عليه أن يتأنى حتى تظهر الملامح الأولى لـ « تيمة » العمل أثناء بدايات التجربة . وهذه الملامح تستطيع أن تدفع لإكتشاف القالب الذى يتلائم بنوع طبيعة « التيمة » الأساسية .

● الإبداع الجماعى والإبداع الفردى :

عدم وجود نص جاهز ، عدم وجود قالب مسبق ، ولكن وجود المكان المعين والأشخاص

المربطين بهذا المكان ، وقائد التجربة : هذه هي معادلة اكتشاف ملاح العمل المسرحى الجماعى .
هنا تثار نقطة هامة جداً .. كيف يكون الإكتشاف للقالب وكتابة النص جماعياً رغم وجود القائد الذى يحمل وعياً وخبرة فنية تميزه عن بقية المشاركين فى التجربة ؟

إن المشاركة الجماعية فى خلق ومتابعة العمل المسرحى وهو ينمو لانتفى مطلقاً فردية الإبداع . وحيث أنه من غير المعقول تصور ضرورة مساهمة كل فرد فى المجموعة بقسط متساو فى عمليات الإبداع المختلفة التى يحويها العرض المسرحى . تبقى ، إذن ، ضرورة الإبداع الفردى حتى فى مجال الإبداع الجماعى .

فمع وجود التميزات فى أى مجال من مجالات الإبداع الفنى المسرحى لدى بعض الأفراد فى الفرقة ، يجب على قائد التجربة أن يمنح لهذه التميزات الفرص للتجريب ولإنتاج الفنى . ويجب أن يسمح جو الاجتماعات والتدريبات بإظهار هذه التميزات والتنقيب عنها ، وأن يفسح آفاقاً جديدة لتموها وتعمقها فى إطار مشاركة المجموع فى التفاعل معها وإبراز ما يعيقها وما يميزها .

إن الجماعية فى الإبداع لاتعنى نقياً للإبداع الفردى . وإنما هى تضبطه فى إطار حركة المفردات الفنية وتطورها أثناء العمل ، وكذلك فى إطار المشاركة الجماعية لخلق ومتابعة العمل المسرحى وهو ينمو ويكتمل . هنا يجب أن نفهم الجماعية فى الإبداع بمنها وحدودها النسبية .

وعليه ، فيمكن القول أن مستوى الجماعية فى الإبداع يختلف من تجربة إلى أخرى ، وإن من يشاهد عرضاً من عروض الإبداع الجماعى يستطيع أن يشعر - بقليل من الخبرة وبخاسته الفنية المفردة - مستوى المشاركة الجماعية للفرقة فى هذا العرض أو ذاك . فحدود الجماعية تنعكس بلا شك فى المنتج الفنى النهاى لكل تجربة من هذا النوع .

إن نسب النجاح والفشل فى تحقيق إنسجام فنى لكم تداخلات المشاركين فى العمل مرهونة بمستوى وعى قائد التجربة (أو المؤثرين فيها) بطبيعة العمل المسرحى الذى ينمو أثناء التجربة . وإن نسب النجاح والفشل فى تحقيق ذوبان جماعى لإبداعى مرهونة بمستوى الحساسية الفنية لقائد التجربة (أو المؤثرين فيها) .

إن قيادة تجربة الإبداع الجماعى المسرحى تقتضى درجة عالية من المرونة الفكرية وقدرة جادة على الإقناع والإقناع . وتقتضى كذلك ، إستعداداً وقابلية للتأثر بالعميق من رؤى وإحساس المشاركين فى التجربة . إن توفر هذا الشرط يتيح الفرصة لنشوء مايمكن تسميته بـ « الديمقراطية الفنية » .

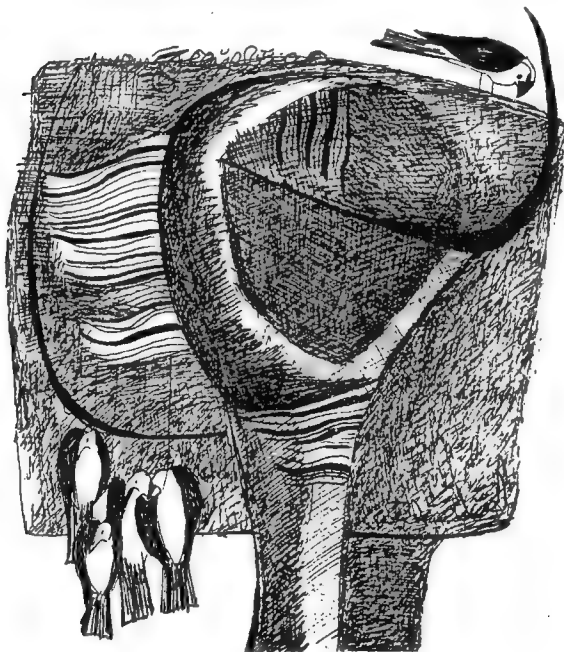
إن « الديمقراطية الفنية » تفتح الباب لكل المساهمات والإجتهادات والآراء ، ولكنها فى ذات الوقت تقوم بعملية تصفية وتنظيم وتكثيف لكل مايمكن إضافته للبناء الفنى للمرحية .

وبالطبع سيتولى زمام إدارة هذه الديمقراطية من هو أكثر خبره وفنا ووعياً . وهذا يمكن أن يثير مخاوف الإنفراد بالسلطة الفنية للعمل ، أو مخاوف تحول المسألة إلى ممارسة شكلية للديمقراطية تتحول

الجماعية على إثرها إلى إطار فارغ لا يحوى غير القليل من الملامح الجديدة التى يمكن أن تحققها هذه التجارب . ونكرر أخيراً ، إن ذلك مرهون بمستوى وعى وخبرة قائد التجربة (أو المؤثرون فيها) من جهة ومستوى عطاء وتفاعل ووعى الفرقة المشاركة من الجهة الأخرى .

• الإبداع الجماعى مستقبل وآفاق :

وبعد هذه القراءة للجوانب المختلفة التى أثارها مقولة « الإبداع الجماعى » المسرحى ، تبقى أهمية الإشارة للآثار والنتائج التى يمكن أن تحدث لو استطاعت هذه التجارب المسرحية القليلة وهذه الأفكار والكلمات القليلة أن تتزايد وتكبر عبر الزمن الممتد حتى تحدث تأثيراً ملموساً فى الواقع المسرحى المصرى .



الأغنية « الجماعية »

د . فتحى الخميسى

راحت أزمة الموسيقى العربية تثير وبشكل متزايد اهتمام — المثقفين ، ليس فى بلد واحد وإنما على امتداد الرقعة العربية . وقد تطرق بعضهم لضرورة العثور على مخرج ، وكان ذلك هو : « الأغنية الجماعية » .

وتلك مسألة لا يمكن استيفاء دراستها وفرض كل مغاليقها فى حدود حلقة دراسية واحدة ، ومن ثم لابد من تقسيم الجهد ليتسنى مثلاً فى دراسة أخرى تناول مفهوم « الجماعية » فى عمومته بالتدقيق ومقابلته بـ « الفردية » فى الفن الموسيقى وكشف علاقة ذلك بالعام والخاص ، والتعرض بعد ذلك للأشكال الموسيقية العربية من موشح أو قصيد أو معزوفة أو نشيد تميز ما يصلح منها لصفة الجماعية (أو مقابلها الفردية) ... الخ .

بداية نقف عند الكلمة « جماعية » لنؤكد :

انه لا يوجد شكل موسيقى محدد يصلح للاسم « جماعى » ، وكذلك لم تعرف ألحاناً أو الحان الغير أغنية بإسم : « الأغنية الفردية » . وإنما نفهم الجماعية أو الفردية بوصفها تياراً فنياً كاملاً ، يضم العديد من الأشكال الموسيقية كاللحور والموشح ، القصيد والقطوعة ... الخ . من ثم لا نستطيع هنا الدعا لأنغامنا كى تضع « أغنية جماعية » نستبدلها نحن بالقصيد المستهلك أو الموال القديم . الجماعية إذن وبوصفها تياراً فنياً وليس نوعاً محدداً من الصيغ ، لاترتبط بطريقة خاصة ، واحدة فى التأليف تتميز بها عن غيرها ، بل يمكنها إستصلاح القديم فى تلك الطرق كالوشح أو إحياء المغرقة منها فى القدم كالنوبة

(التي نسيناها في المشرق) ثم العمل فيها تمهيداً ، وقد تمتحدث الى جانب ذلك أشكالاً مغايرة وجديدة . وكذلك « الفردية » التي لا يمكن حصرها في قصائد أم كلثوم وحدها أو أدوار محمد عثمان . فهي بدورها تيار فني وفكري كامل ، بل إنه التيار السائد والمتسلط على أغلب أجزاء الحركة الموسيقية يُشكل منها المحور والقلب . ولذلك لاتعاني تغلبه الأغنية العربية وحدها ، بل العديد والكثير من معزوفاتنا وموسيقى أفلامنا والألحان الإذاعية المصاحبة الخ .

ينبغي إذن إستبدال مُصطلح « أغنية جماعية » بطلب الفن الجماعي ، والفن الجماعي عمل لا يمكن لفنان واحد مهما بلغت قدراته القيام به ، إذ يتخلق التيار الفني فقط من تراكم الجهود وتكاتف الفنانين ومُضى الزمن اللازم للإختار والنضوج .

ولا شك إن شعار الجماعية المطروح — بما هو عليه الآن — يستحق التأني والتفهم فهو بدلاً أذهان السامعين وحدهم ، بل ويهتدى به فريق كامل من الفنانين كالموسيقى العراقي الجاد حميد البصري وفرقة « الطريق » وكذا مجموعة « أشيد » في اليمن الديمقراطي وفرقة جيل جيلاله المغربية وربما خالد المبر أو مرسيل خليفة في لبنان والبعض الآخر بمصر وغيرهم .

يتبين لنا إنهم حين يقولون « الأغنية الجماعية » يقصدون الألحان التي تؤديها أو تنشدها الجماعة (الكورس) لا الفرد ١ والحق إنها غريبة أن يدعوا لنا غناء المجموعة وفن الجماعة شيئاً واحداً ١١ . لو إننا وافقناهم الرأي وحسبنا الانشاد الجماعي كفيلاً بتحقيق أمتية الفن الجماعي ، ثم قمنا فدعونا جماعة المنشدين — بدلاً للفرد — لتقدم إحدى أغنيات عبد الحليم حافظ من نوع « سمراء » أو « قارئة الفنجان » فهل يتوفر لدينا بذلك فن الجماعة ؟ — طبعاً هذا يصبح نوعاً من الخلط ، ذلك لأن أداء الكورس في حد ذاته لا يخلق فن الجماعة ، وإلا لقام كل منهم بإضافة كم من المؤدين لعمله ، وأقام الجماعة المنشودة في الحال ١ ومن ثم فإن فكرتهم تلك لاتقدم إلا حلولاً كمية للأمور . وطبعاً لاينتفى بحال البور الذي يمكن أن تلعبه الكمية المنشدة ، لكنه لا يصبح أبداً البور الخامس .

وكان من الأفضل هنا إقتراح حلول موسيقية عملية ، على سبيل المثال : إنشاء صيغ جديدة من نوع المشاهد الغنائية أو المسرحيات الموسيقية ، أو إنعاش فقرات الديالوج القائمة على إثنين من المغنين أو العازفين . وكذلك الإهتمام بالمعزوفات الآلية (البحث في تطويرها) بما يتواءم مع قدر إهتمامنا بالأعمال الغنائية (وهو ما تم نقاشه في أقطار أخرى ، غير عربية ونبت بعض ثماره هناك) . والمعروف في هذا الصدد إن ألحان العرب الآلية (المعزوفات) تعاني من جهود تمتد أحقابها مقارنة بالغنيات من موال وموشح ودور ونشيد في مصر وغيرها ، وقدود في سوريا ومقامات وبستان بالعراق ونوبة وموشح بالمغرب وصنعاني في اليمن ... الخ .

ولم يكن تقسيم النشاط الموسيقي في العالم كله الى فرعين رئيسيين — غنائي وآلي — بعمل عفوى أو مرتجل ، بل إستند هذا الى حقيقة هامة تؤكد : ان كلا الفرعين يقوم ويتطور في ترابط حتمي وتوازٍ نسبي مع الآخر ، وإعمال أحدهما إعمالاً شديداً — الوضع القائم في بلاد الشرق — يُعيق حركة الآخر

ويصممها بالإرتياك ويجعل تطورها وحيد الجانب ومتعثر . وهو ما يحدث بإهمالنا المعزوفات وإهمال المؤلفين لها وتحلق الجميع حول المغنيات وحدها .

ولو إننا ساعون وفقط لتغير حجم الأداء الموسيقي ، وكانت مهمتنا تقف عند حد إنشاء فنون ليؤديها الكورس أو الكورال ، لا المعنى الفرد ، فكان من الأجدى تأمل الطرق اللحنية العربية نفسها ، والنظر في إمكانية صياغة أعمال الكورس ، ذات سياق نغمي مستقيم ونشط لا يقبل دخول فقرات الإستطراد : « التليل » ، « التقاسيم العفوية » ، التكرار الزائد ، الإستعراض الصوقي للفرد والإرتجال الحر ... الخ ، ذلك إن تلك الأساليب تعتمد أساساً مواهب المؤدى الفرد ، صاحب القدرة على التصرف اللحني ، وكفى لذلك تمنح هذا الفرد دور البطولة وتعليه فوق الكورس . وعليه فإن العمل على إزاحتها من بعض الأنواع قد يدفع فعلاً لخلق أشكال موسيقية مغايرة وجديدة ، ينتفى معها غناء الفرد الكلاسيكي الممتد في تاريخنا وفي زمن كل أغنية .

ولا نقصد بذلك إقامة السيف على الطرق الفنية سابقة الذكر وقص رقابها في الحال ، فقد يستصلح بعضها مؤلف قادر ، في إطار التعبير عن القضايا الخاصة و « الفردية » من عشق وتفرد ، بطولة أو خمر ، غربة أو إتصال .

المهم إن تناول أى من قضايا الفن الموسيقى يتطلب بحث دقائق النغم وتراكيبه الخاصة ، أى النظر للظاهرة من داخلها وتناولها نوعياً ، وهو ما لا ينسجم مع نظرتهم لظواهر الموسيقى الخارجية . وحدها — كعدد المنشدين . وعندنا فهم خاص يُصارع به القارئ من إعتبار الآلات أو الأصوات المغنية بمثابة أدوات للعمل الموسيقى ، بخلاف الألحان الصادرة عن الوتر أو المعنى ، وتبدو لنا بوصفها المضمون الموسيقى . ورغم إن اكتمال الألحان لا يتم إلا بتوفر الأداة الجيدة من صوت أو آلة ، فإن دعوتهم للأغنية الجماعية بوصفها الإنشاد الجماعي تبدو لنا معنية بالأداة الموسيقية (المنشدين) دون المضمون . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تقوم دعوتهم على إعتبار الأغنية « الجماعية » نقبضاً للأغنية « الفردية » ، وبناء الأولى معنى إعدام الثانية ! مما يوقعنا في مغالطة نادرة المثال ، إذ يبدو وكأننا نرى الفرد عدواً للجماعة — والقضية الخاصة عدواً للقضية العامة !! بينما تنبشأ باستمرار ولا تكف عن التطور في موسيقى العالم أجمع أشكال الغناء العاطفي (الليريكي) ، وأغلب نماذج هذا التيار العام تمنح المؤدى الفرد « حصّة الأسد » في الغناء أو العزف .

المشكلة إذن تكمن في تضخم دور هذا المؤدى الفرد في بلادنا وتزامنه مع سيادة تيار عاطفي متورم يأكل نشاط المؤلفين في أغلبه والسامعين . فلا يمتاز عه السطوة تيار درامي قادر يتحقق بأدوات فنية جديدة كالمرسح الغنائي ، أو اتجاه موسيقى يعتمد الغناء الملحمي ويقوم على تطوير السير الشعبية وقصص البطولة العربية ، أو مدرسة موسيقية سيمفونية قادرة حقاً — عن طريق الفرق الكبرى : « الأوركسترا » — على الإلتحام بأنغام شعوبنا من أجل إنماء الروح الآلية والموسيقى الآلية الضائعة ،

الغائبة وراء صياح سادة وسيدات الغناء الراهن — أصحاب الدخول الرفيع والشهرة الدائمة والإفلاس الفني المُدْمَغ !

وتبرز أكثر المفاهيم ارتباكاً وأشدّها خطأ وضلالاً ، عندما يؤكدون إن « الجماعة » المقصودة هي توجه الأغنية من حيث محتواها الأدبي لمصالح الجماهير الغفيرة ! بمعنى إن « الجماعة » ومن باتجاه كلمات الأغنية للجماعة ! ونحن نتساءل : هل يكفل هذا التوجه وحده عند المؤلف أو « المُطرب » أن يقوم هذا بهجرة الأساليب الفنية البالية والاتجاه حقاً صوب الجماعة المطلوبة ؟ يدحض واقعنا هذا الاعتقاد صراحة .. عندما يلوك بعضهم أنغاماً رخوة وبالية ومتشحة بمظهر خطائي فجع ، قائلاً في دفاعه عنها : « ان كلماتها تعني بقضايا الجماهير ، تعني بالوطن » ولنا أن نتساءل : ما الكلمات والألحان ؟ أتعني الكلمة الطيبة ، الجادة (النص الأدبي المُلَحَّن) إن ما يجاورها ويلتصق بها من أنغام هو حتماً على نفس نوعها ؟ !

يؤكد كل ذلك إننا نفتقد هنا للمعيار اللازم للتفريق بين ما للأدب أو النثر في الأغنية وما « للملحن » الموسيقى من مسؤولية . وإذا لم نجده فسوف يختبئ دائماً تحت عباءة الشاعر اللامع موسيقى قزم ومؤلف لا يكف عن إيهامنا بمجدية عمله الذي « يبنى الكلمة الملتزمة » ! وكأن الألحان دون الكلمات . لاستطيع الالتزام ، بل وتفقد قسرها على الإنحياز لقضايا الوطن !

في هذا الصدد نذكر الضجة الفنية التي ملأت الأسماع في البلاد السلافية وخاصة روسيا وتشيكو سلوفاكيا ، عندما قامت في النصف الأول للقرن العشرين المدارس الموسيقية « القومية » ، يتزعمها المبقرى سميتان في تشيكوسلوفاكيا والخمسة الكبار في روسيا ، قامت كلها لأجل نفس المهمة : « التوجه للجماهير والوطن » . وقتها لم يلجأ أحدهم بصفة خاصة الى « الكلمة الجادة » بل « اللحن الجاد » الذي أقرب من الترانيم الشعبية واستولد طرقاً متجددة لتأليف وتركيب الأنغام وإكثار وتطوير الآلات الموسيقية وإبتكار أنواع إيقاعية تنفجر من منابع الفلكلور .. الخ .

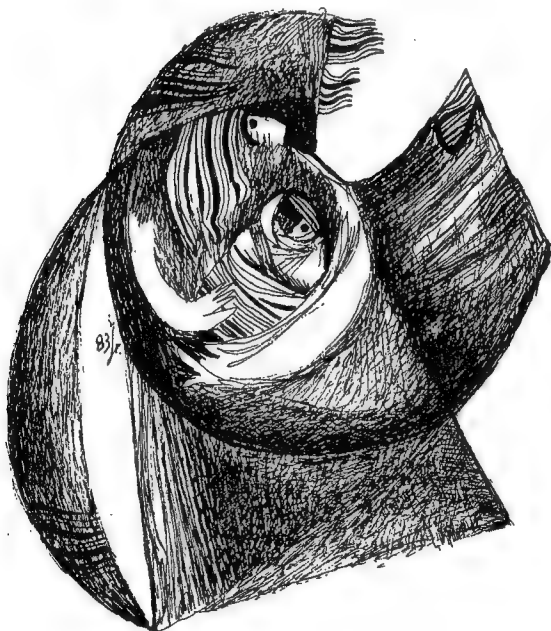
لاشك ان توجه الموسيقى للجماعة (بمعنى الغالبية) يقتضى إستحداث التغيير والإصلاح والتجديد والإبدال في جسم النغم « لا يمكن للموسيقى أن يثور دون إحداث فعله في نطاق عمله ولا يمكن الإكتفاء بإستعارة كلمة جديدة » ليضاف إليها بعد ذلك ما يتناقض وجديتها من أنغام قديمة تسترسل دون عزيمة في بيعة لحنية مستهلكة .

نوقف الآن عند صلة الكلمة باللحن — إذ تبدو تلك موضع لبس شنيع في تصوراتنا وخطط واسع الإنتشار في بلادنا ، خلط لم نستحدثه اليوم ، بل ورثناه عن السابقين .

دأبنا على النظر لمسائل الموسيقى بعيوب الأدب ، وكان الحكم على صلاحية أو فساد الصيغ الفنية رهنا في أغلبية برضايتهم أو إستيائهم من النثر المصاحب . لا شك أن تقييمهم للألحان بالنظر لمنى الكلمة لا يمت عن وعي ورغبة في الخلط ، بل يأتي عقوباً بإعتبار الأنغام متحدة ضمناً مع الكلمات ، لا يبتذل أو تتعارض ، ورغم ذلك فإن تلك ظاهرة ممتدة في تاريخنا ، ومقترنة بعدد من حقائق هذا التاريخ ، كارتفاع

المكانة الاجتماعية للشاعر والكاتب والأديب (صاحب العمل الذهني) مقارنة بالموسيقي أو الرسام أو النحات أو الخزاف أو المعمارى (أصحاب المهارة اليدوية) ، وما يعنيه ذلك من تبجيل العرب وإعلائهم فنون اللغة من أدب ونثر ومقامة وعلوم الكلام والفلسفة .. الخ . ولا نطيل في تقليب الأوراق القديمة ، ونهتئ مقالنا مؤكدين على أهمية كل دعوة للتغير والتقليب والتبديل في فنا الراهن . ويتبقى أن نتفق والقارىء على صحة الدعوة الحالية للجماعية ، ولكن بعد الإجابة على عدة أسئلة ملحة : ماهى الجماعية إذن ؟ ومفهوم الفردية ؟ وأين تقع من ذلك أغاني المحترفين في المدن من موال وموشح وقصيد ، وموسيقى المحترفين الشعبيين من ملاحم وسير ، وموسيقى الطقوس الدينية من ذكر وزار وتراتيل وإنشاد ؟ وهل تقتصر الفردية أو مقابلها على موسيقى العرب وحدهم ؟ وإذا ساد الطابع العاطفى الليريكى و « الفردية » أنغامنا ، فماذا يشغل موسيقى الغير ؟

وهو ما نرجوكم كما نوهنا للدراسة لاحقة .



قَضَصْ

عفاريت

فخرى ليب

بدأت الإجازة الصيفية ، ومعها بدأ الضجيج والزعيق ، بين الجيران وداخل الديار . الأبناء انطلقوا كالنثار كأنهم كانوا في مقامم تكسرت ، فخرجوا منها شياطين مردة يفعلون أى شئ وكل شئ .

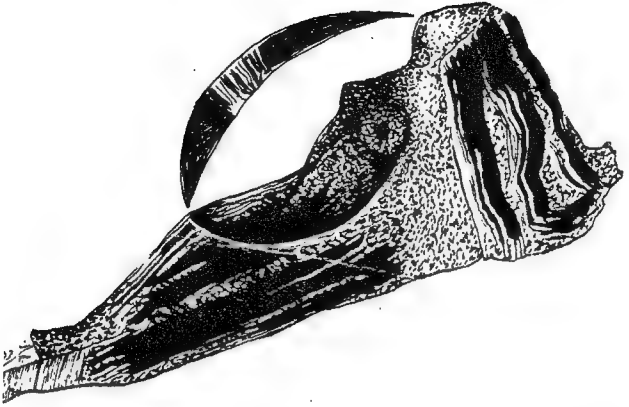
حمل البعض الفمخاخ ، نصبها بين أجولة الغلال على الحط ، كمن وصير حتى تصاعد التراب ، معلنا سقوط الفريسة ، عصفورة أو يمامة ، « فملص » رقتها دون خوف أو وجل .

والبعض تبارى في صعود شجرة البق الضخمة المورقة . بلغوا سطح الدور عن طريق فروعها ، وهم يصرخون كمجموعة من القردة ترتدى الجلاليب .

والبعض يبحث عن أوكار الدبابير . اقتحموا كشكا مهجورا . أغلقوا بابه حتى لا يفلت واحد منها . بدأ الجميع هجومهم ، فطاشت ضرباتهم وخابت . انقضت عليهم الدبابير ترد الهجوم بهجوم مضاد . كوت وجوهم لدغاتها القارصة . تكأ كأوا عند الباب فأنعشروا فيه خرجوا جريا وهى وراءهم فى أفقيتهم .

تجمعوا فى الحديقة الجميلة الممتدة بطول الشارع الرئيسى خلف المحطة . شقوا فيها نهرا أسموه النيل . من منبعه إلى مصبه . غرقوا فى الطين . هاصوا وزاطوا . وفى منازلهم نال كل نصيبه . علة ساخنة . فالأمهات لم يعد هن من عمل غير الغسيل اليومي .

ولم يبق أماننا بعد أن ضيق الأهل علينا ، إلا أن نلتقى على وصيف المحطة ، ننتظر القطار السياحى



بتحلق في عربات النوم والبومنان ، نرى بشراً ، حلوة أرديتهم ، ناعمة بشراتهم ، يبدون كأطياف الأحلام ، ونحن نتفرج عليهم من خلف زجاج النوافذ . إلا أن القطار يغادر ، فيعود الرصيف هامدا خامدا ، ويمسك بنا الملل والضيق .

قال أحدنا ، « لا بد لنا من لعبة ، لانتلطف الملائس أو الأيدنان ، لامتزق الجلايب أو الأجساد . لعبة لايرانا فيها أحد » . عند طرف المحطة كان هنالك مبنى مهجور ، منزوع النوافذ والأبواب بشرف على طريق الخروج الرئيسي الى البلدة . إقترح آخر ان نختفى فيه . نصنع قراطيس من أوراق الكراسات المدرسية . غملوها بالتراب . تلقى بها على الركاب النازلين من القطار . هم لا بد أن يمروا قرب هذا المكان أو أمامه . الفكرة المبهرة استولت علينا ، فاللعبة شيقة والمكان ملائم . عند المساء يصبح المكان وقد أحاطت به أشجار البليخ كثيف الظلام . والضوء القادم من الميدان الرئيسي يصل ، بعد جهد ، الى هناك متسللا خافتا ، فيزيد شعور الرهبة عمقا . ويبدو فيه الظلال كأشباح راقدة ، زاحفة . تذكر أحدنا راكبا قتل القطار . كان بلا تذكر . اعتاد « التسطيع » ، فأطاح الكوبرى برقبته . كان جسدا بلا رأس . أرقنوه الى جوار هذا المبنى . قال آخر ، « لكنهم ، في اليوم الثالث ، دقوا مكان الدم الذي سال ، مسامير طوأل ، وسكبوا العدس المغلى ، فلم يظهر عفرته ، ولن يظهر ، إلا إن اكلت الأرض المسامير » . ركبنا الخوف ففترقنا الى لقاء في الغد .

في ضحى اليوم التالى ، دخلناه متسللين . نظفنا المكان قدر ما إستطعنا . أعددنا القراطيس . وملأناها بالتراب . حدد كل منا موقعه الذى سيقع فيه . لن ينجو عابر واحد من رمايتنا .

أول مساء ، كان كل من أصابه قرطاس تلفت حوله فلم ير أحداً أو يسمع صوتاً ، فياخذ في
البسلة والحوقة . يغذ خطاه ولا ينظر خلفه . فإن ناله قرطاس آخر ، هرولاً جبارياً . نكته ضحكاتنا
عندما نرى الذعر وقد أمسك بغيرنا .

بدأ الناس يغيرون عاداتهم . كفوا أن يسيروا فرادى . هم يسرون جماعات . عند أول إشارة من
القرطاس ، يهرع الجميع يتسابقون . البعض يسقط ، يتركه الباقيون . من يستغيث ، لا مغيث . حاول
أحدهم أن يطيل داخل المبنى . خشينا انفضاح أمرنا . ألقى أحدنا حجراً تحت قدميه . انطلق صارخاً . ما
أن سمعنا الآخرين حتى علا الصياح وصوت الفرار . قل عدد الركاب المغادرون من المخرج الرئيسى الى
الميدان . الكثيرون منهم يخترقون المظلة الى الحديقة الممتدة خلفها الى الشارع .

بدأ أفراد الشلة فى الانقطاع عن الحضور . تغيب فى بادئ الأمر واحد ، ثم إثنان فتلاثة . إعتدنا
من قبل أن يتخلف البعض . جاء يوم لم يحضر فيه الى المبنى أحد غيرى وأخوتى . غادر القطار المحطة دون
أن يعبر أحد من الركاب أماننا . سمعت ديبب أقدام تتلصص . كان واحد من الشلة . هو أقرب
الأصدقاء منهم إلينا . بدا صوته جافاً مرتعشاً . قال « هل رأيتم شيئاً ؟ » قلنا ، « لم يمر أحد من الركاب
من هنا » . قال ، « لأقصد الناس . أقصد شيئاً آخر » . قلنا ، « أى شئ نقصد ؟ » . قال ، « هل
تعرفون لماذا لم يعد أحد فى الشلة يحضر الى هنا ؟ » قلنا ، « لانعرف » . قال ، « يقولون عفريت ظهر
فى المظلة » . أمسكنا به جميعاً فى شهقة واحدة . قلنا ، « ماذا ؟ » قال ، « عفريت رآه البعض أمسك
عصا يضرب بها الركاب . أحياناً يركب شجرة اللبخ ، يرميهم بالطوب والهواء » . أحسست بشعرى
وقد وقف . لم أعد أدري إن كانت تلك رعشتى أم رعشة الآخرين . أكمل الصديق وكل خلجة فيه
تنتفض ، « يقولون أنه عفريت هذا المبنى . من دقت المسامير وسكب العدس المقل فوق ذمه » .

وقفت ، لأدري إن كان الآخرون قد وقفوا أم لا . صرخت ، لا أدري إن كان الآخرون قد
صرخوا أم لا . فأنا نفسى لم اسمع حتى صرختى . إنطلقت اعلو . لم اتوقف حتى بلغت باب الدار . كان
أخوئى يسكان بذيل جليانى . يبدو أنهما كانا كذلك ، منذ أطلقت ساقى .
تناثرت السكة . جثم الخوف على المحطة .

قصتان من العيد

رضا البهات

إنكسار آنية خزفية

انطلقت أيدي البنات في أثاث الدار — دار العائلة — على نحو واحد حتى صار على البيت واطئة . الوقت فجر .. إنما ألقت العيون بسرعة ضوءه الشحيح ، فلمقدم العيد بهجة تضيء للعيون . سبب لثمة كثير ع العيد ياماما ثنو . صاح الصغير بلثغته المحببة مشاكساً الجدة وهو يتهاى للهرب . — كثير قليل .. أهو العيد جاي جاي يامفصوص لأمشي .

نصبت إغتناءه ظهرها ومضت توزع الأوامر وتشير هنا وهناك ، وقد حشرت عودها وكسوته في سروالها حشراً . وصوتها الشائخ لا يخلو من زهو امرأة .. تماماً كملاعها . هرجلة .. فوضى .. فرقعات شباشب .. أقدام تنط .. صرخات .. ضحك .. حلقات غبار كثيفة تزوغ وتعلو .. برد لاسع .. مياه تدلق وتغفل منها الأقدام الحافية .. وفجر وتيد يطلق نوره رائقاً محسوباً لتخمشه في لطف دندنات البنات يغنين للعيد .

— إمال فين كاميليا ! إكتشفت غياها الجدة الغاضبة . وكاميليا الصغيرة مكموشة متدثرة الغطاء بإحكام فبدت فوق السرير دمية كبيرة ملونة الخلود ذات وجه جميل حالم . — أمك هتعلملك الكسل وتزفك بيه لبيت العذل .. فزى .. قومي .

وثبت البنت متمعة لتتخرط في جوقة البنات ، إنما بطيئة .. خجولة .. متعثرة .. منسحبة إذ علت ضحكات البنات وقد لحظن ارتباكها وتلك البقعة الحمراء على مقعدة ثوبها . صحبتها الجدة برفق إلى ركن الصلاة البعيد . سوت شعرها وربت بخنان الجدة ومهمت بكلام تدفأ له القلب الصغير إذ أشرق بابتسامة مطمئنة . ولأمها صاحبت العجوز مبتسمة .. والله وبتلك كبرت يابت . مهمت الأم .. وأنا كان كبرت .

علا غناء البنات جريماً مغيظاً ، وانتظم إلى تفرد أحلاهن صوتاً .. تجاوبها الأخرى ، ثم تتغامزن في خبث متضاحكات .

أتت كاميليا — في ثوب نظيف أتت تتعثر — وراحت تعمل كيفما أمرت الجدة متحاشية النظر في العيون ، لاتسفعها أناملها المضطربة . غيرت ماء الزير وخلطت مقداراً من (الماورد) .. أطعمت الطيور .. وعادت فدقت السكر توطئة لرشه على الكعك .. وروت نباتات الشرفة .. ومحت تنفض

الزهريرات وتغير ماءها و .. فجأة انحبست الأنفاس على صوت تكسر زجاجي . الفازة الخزفية التي على هيئة قلب متناثرة فوق البلاط شظايا .. شظايا . تخالط بياضها اللبني المصقول زرقة كأنها ندف من سحب شتائي ثقيل تبعثرت . وحواليها غارقة الوردات في مياهها .. وكاميليا تبعد باكية والدم يقطر من كعبها .

بالطبع مضى النهار كما أرادت له أوامر الجدة . غُفِّلَ عن البنت المنزوية عن العيون . لا تكلم .. متكىء عودها كأميرة تشظى وجهها بالبكاء . مهمل شعرها السبط الخشن حول وجه له غينان شاردتان تحذفان في لا شيء . تسطع العين من مساحة صدرها بتكورين كهيئة ليمونتين من النوع البلدي الكبير المنسكر . صامتا لا تكلم أبداً .

تفو .. تفو

نتسلل هكذا .. على أطراف أصابعنا وتتقدم صوب غيا الكعك ، محاذرين أن نحدث صوتاً شئ بنا . في هذا الركن المظلم خبأته .. في كل مرة تحبؤه الجدة هنا ، ودائماً في هذه الكيسة .

وهاهي الكيسة منتصبة في زهو تطل من فوهتها فردة حذاء قديم وكوز صديء وخرقات دستها الماكرة للنموه . أخرجها في حرص وأجوس باليد في العتمة الواعدة . طبقات .. طبقات مرصعة بعناية ، يشئ ملمسها بوفرة سكرها ، وتفضع طراوتها أحشائها الممتلئة ملبناً تعلق بقاياها بين الأسنان ثم تنوب على مهل للذيذ . أناول كلاً من الأولاد كعكة ، فيشرع في فضمها وهو يجري . وأبقى مسحوراً أفكر بكيفية البدء . أنتقي أولاً كعكة نغيفة فألحق سكرها الفوير وأمضى بطرف اللسان فيما بين نقوشها . أو أميلها كلية فوق شفتي لأتلقف كل سكرها فلا أضيع منه ذرة . ثم أهم بأخرى ممتلئة . أنخر قعرها بالإظفر لأصنع ثقباً أطبق عليه بالشفتين وأمص في اشتهاؤ أعمى كل عروق الملبن اللدافة . أبقها في فمي لأحرك فيها اللسان ولأأرشف وراءها ماء فضيع حللوتها . أعيد الفعل مع ثانية .. وثانية .. وثانية ، ولأدعها إلا عجفاء يابسة لا تسقط سكرأ عن وجوها ولا يترجرج في أحشائها ملبن . أعود فأرصصها كما كانت ، إنما صفراء مذعورة . هذه المعجوز آتية من أول الدار تسب وتلعن وتعتز في منهدم خطاطها .. هي تزعق لأى شئ .. طمانئت خاطري وخرجت متكلفاً اللامبالاة . إنما سائب الركب يخبط فيها دق قلبي . تمهالتنا حين مررت بها .. أهز رأسي وأصفر . باغتنتي المكيرة . قبضت على ذراعي بأصابعها الصلبة كالكماشة .

— له ماتاكلش الكحكة على بعضها يامايل ياهلاس .. فين أمك ؟؟
وبالشيشب على رأسي ، وكل ضربة ترد عن حلقي نفساً . عبثاً أحاول التفلت أو حتى الصراخ فالملبن يسد فمي ولا أستطيع بلعه . أو شك أن أشرق أو أختنق .

— لما تكبر داهية ماتوعيك تكبر مش هتبنى ولا تعمر مع صبية .. ياداي ع النسوان ياتلفان ياللبليس .. تفو .. تفو .

الدائرة

ناصر اسماعيل محمد

آه .. عمل جديد ومريض جديد .. هل يجب عليك ان تمرض الآن ايها الشيخ العجوز .. صرخات أبى تملأ اذنى .. لقد حطمه المرض ومع هذا مازالوا يرسلوننى الى هؤلاء المرضى الأغنياء ... لانهم يرفضون دائما ان يأتوا الى المستشفى .. يالك من شقى يابى ... ترى هل تناولت غدائك .. غير معقول أنها الساعة الرابعة يجب أن أكون فى منزل المريض فى الرابعة النصف ... لقد كان قويا يملأ بيتنا حياة وحرارة ... وملتونا سعادة .. وهامى ضحكاته قد محدت ... جسده كالهشيم المتبقى بعد هدوء العاصفة ... اف لهذا الزحام الشديد ... زحام فى المستشفى .. زحام فى الطريق ... زحام فى المواصلات ... حتى عقلى لم ينبع من هذا الزحام .. عليك اللعنة أيها المدير ألم تجد سواى لترسلها الى ذلك المريض ... انى اكاد اسمع صرخاته انها لاتفارق اذنى .. لقد كانت ليلة سيئة للغاية ... لقد كان المرض يمزق احشائه وأنا لا املك شيئا .. ابن لى بنقود الدماء ؟ .. لو كانت الأدوية تباع وتشترى بالالاهات وآلام المريض ... ولكن .. مستحيل لقد أصبحت الرابعة والنصف ولم اصل بعد .. الطريق كنهر من الطمي الرطب يخترقه الأتوبيس بصعوبة ... ربما قد علم المدير بحالتى وعذاب أبى .. لهذا أرسلنى أنا بالذات ؟ .. ترى ماذا تفعل الآن ايها المريض الكهل ؟ ... قد يحسب انى لن آتى .. لا .. لابد ان اصل بسرعة .. سأحصل على اجر اضافى ... لقد مر أسبوعان ونحن لانأكل سوى صنف واحد .. بالك من مسكين يابى العزيز .. خلقت لتشقى من أجلى وولدت لاشقى من أجلك ... يالها من حياة غريبة .. ياربنى انها الخامسة والنصف !! هامى المحطة ... لاهتمى بالناس .. اجرى .. انه فى سبيل ابىك ...



نعم .. هاهو الشارع ... اين رقم ثلاثة ... ياله من رقم مشغوم .. ثلاثة سنوات وأنا في هذا العذاب ... وأبى يصارع أجله .. كاد يموت ذات مرة .. ان الجحيم نفسه لا أفضل من القسم الخجاف في تلك المستشفى اللعينة ... البيت أفضل به .. فجئنا ارحم من الأطباء الذين تركوه ملقى .. على الأقل يرقد في سريره .. هاهو البيت .. بيت ؟ لا بد انه قصر على الأقل .. حتى ساكني القصور يمرضون !! غير معقول لقد نسيت ان أضع لأبى دورق الماء بجانبه ... كيف سيتناول الدواء ؟ .. يجب أن أعود .. لا .. يجب ان أدخل .. سأحصل على أجر لا بأس به .. سأشتري الدواء لأبى .. ولكن .. الماء .. قد تمر عليه جارتنا . انها طيبة دائماً على استعداد لمعاونتنا ... أليس هذا أفضل من الحياة في مثل هذا القصر وحيداً .. ان صوت الجرس الجميل .. خطوات قادمة .. مساء الخير .. لماذا يتجهج في وجهي هكذا ؟ .. اسفة لقد تأخرت .. المواصلات .. الماء .. اين المريض ... في الطابق العلوى .. لا بهم سأصعد .. بالرغم من ان أبى يرقد الآن في الطابق الأسفل .. لكنه أبى .. يارب اجعل جارتنا تمر عليه .. هاهو مريض .. انه اشبه مايكون بمريض الوهم في مسرحية مولير ... كم هي ملحة ورديات الليل .. مريض الوهم .. لا .. يجب ان امنع نفسي من الضحك ؟ .. ضحك ؟؟ .. كيف وأبى يتمزق .. يتحطم .. كل يوم تذرو أعاصير المرض جزء منه ... أه .. ماذا ؟ لقد تأخرت ساعة واحدة ... ألهدنا ترسلون في طلب أخرى غيرى .. ولكن أبى .. الماء .. الدواء .. زحام .. هاقد عدت اليك يأبى .. بدون دواء ولكنى عدت .. ماهذا .. صراخ .. لاليس صراخه .. زحام ... ماذا حدث ؟ أبى .. ماذا حدث له ؟ أبى ... أبى ... أبى ...

اشعار

طقوس الاشارة

فريد أبو سعدة

أنا والحصان
وعائشة
نرفع النبل عن قم هذى الصحارى
ونمسك قريبه
واحدة واحدة
ونخلع عنه مسامير هذى الحصاره
يزهو
وتزهو بنا المدن العائده •

الأرض فائحه العذاب
وأنت فائحه الإياب
وأنت عائشة
وهذا النبل رمح فى يدك
تكلمى
جسدى يفتقه النخيل
ويوتقى فيه الصهيل
وأنت واقفة على صدرى
وهذا النبل رمح فى يدك
تخططين خريطة أخرى

تَقُومُ مَدَائِنُ
أُخْرَى
بِلا أَسْرَى
وَيَدْخُلُهَا الْغَزَالُ عَلَى بَسَاطٍ
مِنْ دُمَى •

بَاعَدِي بَيْنَ سَاقِيكَ
إِنَّ الْبَنَفْسِجَ يَحْرِقُ إِصْبَعَهُ
وَالْحَصَى
يَسْتَرْقُ الْمَوَاجِيدَ ، آهٍ
غَلَاماً
لَهُ مِثْلُ عَيْنَيْكَ
مَا أَشْتَبَى وَأَرِيدُ
وَلَكِنَّه جَامِغٌ كَالْخَصَانِ
وَعَمَلُكَ أَنْ يَمْسَكَ الرِّيحَ
يَفْهَمُ حَزْنَ الْعَصَافِيرِ
يَعْصُرُ كَالثَدْيِ
هَذِي الْحِجَارَةُ •

الْمُخَلَّةُ يَا عَائِشَةَ
الْمُخَلَّةُ يَا عَائِشَةَ
إِنْ بَطْلَاناً تَأَخَّاهُ سَرَبُ الْعَصَافِيرِ
يَسْقُطُ فِي الْفَيْحِ
كَيْفَ تُخَلِّصُ وَعَلَاً مِنَ الْمَوْتِ
يَا عَائِشَةَ
الْمَدَى يَقْشَعُرُ
وَتُخَلُّ الْمَسَاءَاتِ كَالنَّادِيَّاتِ
يَخْرُضُ فِي الْمَاءِ
وَالشَّمْسُ جَرَحٌ

تفتح في إصبع الرب
كيف تخلص وعلاء يموت
وهذه المدينة
تأنس بالموت يا عائشة •

أيها النيل
يارحمنا المنقرس
سوف أرشق رأسي على طرفك الآن
على
أخوف هذه الطيور ،
الحبيبة نائمة
مثل حقل من القمح
تحلم
أن بدأ ستطلى المدينة
من قنبلها المنقرس •

أنا المسوس
أصنع كعكي / الدلتا
وهذا النهر يصبح في يدي نحرأ
ويصبح في يدي لبنأ
ويصبح في يدي عسلأ
ويصبح كل هذا النخل شعأ
راعشأ ألقأ
وتقطع كعكي السكين
أطعم من ألي
وتغني عائشة
لمن جاءوا من المرق •

نشيد الخجل والإعتراف

عمرو حسنى

فى كل عصر صلاح ونور الدين
وف كل صبح باشوف على العناوين
الكذب لونه .. مبقع الجرائين

أنا طفل كان فى غزّه وسط المظاهره
والآ أنا مبيت على قبره زهره ؟
يمكن أنا صوت المؤذن بعيد
الى الغسق حوّل أداله نشيد :
« صادق يالون الدمّ لما تسيل
فى المعتقل أو فى حوارى الجليل
يحرم علينا الشاى وطعم الحليب
يحرم علينا النيل وشمس المغرب
يحرم علينا النحل فوق التلال
يحرم علينا بسمه الأطفال
يحرم علينا شجن صلاة الفجر
يحرم علينا شجن صلاة الرجوع
لو كان غنانا مستحيل الطلوع
وإزاي حاصل مهما أنا اتوضيت

.....

مهما استحسنت في الجبال والسفوح
غمر الوضوء ما يزيل وصاغة روح

« قالوا الميزان في الدنيا مال واختل
طعم الحياة ده والآ طعم الخل
قاتل ولادك فوق ربوعك طل
وانت اللي واقف تحريمه وتندل
وتشوف في كل صباح مع الملايين
الكذب لونه ... ميقع الجرائين »

« راقد كأني ملاك في قلبه شيطان
مأزوم على سريريه في وسط الغيطان
طابق على صدره الراح الفسيح
مستى يجي الفجر يمكن يزعج
جبل الجرائين اللي اسمه السنين

.....

في كل عصر صلاح ونور الدين

.....

إسمع يا صاحبي سرى من غير كسوف
ما انتاش غريب ولا صحابك ضيوف
إقعد وربيع وانت في المحقل
يا شيخ قضاه مسجون معاه الأمل

.....

كانت لنا أيام ونهر وجبل
أحلام بتتحقق لنا بالهيل
بصيت لوشى في مراية الخيال
شطيت من الفرحة وعقل الخبل
أنا أجهل الأمراء وأشجع فتى
كليت نفسي في الحرير والوهم

إيه في الحياة أحلى من الكلفته ؟!
ولمّا جالى في الصميم السهم
من سرقة السكينة ... قمت ومشيت
ولمّا دُخْتُ ولقمت جنب المياه
بصّيت على وثقى الحقيقى لقيت
صوره بديعه ...
ناقصها سرّ الحياة .

.....

آدى حكايى اتجمله باختصار
يا لى انت لينا نور ... عليهم نار
وانت الى أشجع منى ...
جيت لك عشان
تمسح على دماغ الولاد الصغار
يكن يصيروا في يوم قضاء فرسان
يتعلموا معنى العمل والحلم
في إيديهم المراتب معاها السلاح
ثوار وعشاق للوطن والرياح
حافظين آيات « نور الخيال » مؤمنين
في كل عصر صلاح ونور الدين .

في كل عصر صلاح ونور الدين
وف كل صبح باشوف على العناوين
الكذب لونه ... مبقع الجرائد .

تفاصيل

إبراهيم داود

شارعنا :

بالأمس كنت أقيسُ شارعنا
لكي أكمّوه معنى ما
شارعنا الذي أعطيته قدمي
وأعطاني شعوراً ما
وحدّد لي مساحة بيتنا المرهق
أمر الآن عبر بيوته العذراء
محفوظاً ..
بخطر ما !!

حوار :

لا تبرر شارعاً تلك التقاليد الخفيفة — قالت
وفرت في الزحام
ورفت على عناءها مطراً
وعرت عمرها مني
فخانتني العظام
عادت من الشمس الحبيسة
مُدِيّة كالبرد ...
تروق في تجاعيد الحوار

جواب :

لُمى بقايا ظننا

ودعى عصافيرى تروح لرزقها

فهناك شىء غامضٌ كسر الزجاج

ومضى على شرف الملاح صافيا

ودعى الصباح يرشنى بالشأى

فأنا أحب الشأى فعليا !

وأحب بنتا من بنات الجن

تضع النهار أمانةً محفوظةً في القلب

وتفك أزرار السماء متى أراد القلب

أن يرحل

— هل كان يعرف بائع الفل الذى زرع الإشارة أننى مثل

وأن الفل يذبل ؟

غزوة :

مراهقةً الديوك .. ،

نشيد الصبح والأطفال ملتحمين .. ،

صهوة ما نخاف عليه .. ،

خروج النيل من « عجب » الصبايا .. ،

حوارٍ بين عابرتين .. ،

خروج شقيقتى من وجه طفلتها .. ،

شرحٍ جميلٍ في كمال الله .. ،

أرق الموحّد في صباح القهر .. ،

شغب العناصر لحظه الغليان .. ،

فرح الحجارة بانكسار الوقت .. ،

مصافحة الندى للوجه .. ،

غناءً مُثقل بالضاد .. ،

شمس تلبس الفصحى .. ،

نساءً يرتدين الحزن .

سؤال : هل كان يعرف ذلك الولد الذى إكتشف البلاد صبيحة الميلاد أن الله قد منح الجسارة -
جلسة حمامتين على مشارف جرحه ؟

ليلا مضى :

ليلا مضى
وعلى ملامحه شتت أبى
كانت ملامحه سؤالا عابرا
وأنيبه ...

هجر الصغار لوردة في القلب
كانت لديه لغاتهم ؛ وحينهم والملح
رفض الظهيرة مجرأ
ورمى على الوقت الغريب سؤاله
فتفتحت مدن تكلس أهلها
وغدت ملائمتهم غيايا
سكبوا الصدى فوق ذاكرتين من شغب
وراحوا يرقصون
ليلا مضى ...
وعليه أردية الجفون .

جميلة :

كانت تدندن في قطار الليل
بأغنية حزينة
كانت تحرق في أناملها
وأنا أحرق في جدائلها الطويلة
.. كانت جميلة !

الزمان البعيد :

في الزمان البعيد
وضعا البلاد الوسيعة تحت اللسان
- كانت بلادا .. وكانت وسيعة !



وكان الذى بيننا لحظة
بالتماع الصباح الذى يُتقن الصحو
وكنا نصافح بالقلب أشياءنا
لنعرفنا أشياءنا
فماذا جرى ؟

سؤال :

لماذا تترك البُنت الجميلة
خصر صاحبها متى فتحت اشارات المشاة ؟

فتاة :

الفتاة التى تصنع الشاي كل صباح
تعالى حيوذا
تقول : العيون التى بايعتى فتاة
تفجر فى الجروب
وترمى على شعبة الصدر بعض الذهب
الفتاة التى تشرب الشاي كل صباح
تمارس كالتاس - بعض الفضب
وتدخل فى حضرة الماء عصفورة من شغب
الفتاة التى لاثحب الحليب مع الشاي
تقسم ألى لها واحدة
وأن الذى بيننا ليس ما بيننا
وأن الثياب التى تستر النصف
مبلوثة باليقين .

رجل :

يطل مصبا
وناشرأ طلاقة العناء فى عيون أهله
ويتشى ..
يللمم الحصى عن العروق

أو يسع دهشة اللقاء بالفتاة
 يصير صدره الصغير في ارتخاء
 ويجمع الغيوم حوله
 ويصطلي براءة
 يوزع النجوم حسب جهدها
 ويرفع المدى جدائلا تطاول الألف
 ويرسم الغناء طفلة تحاول اصطياد ثورة
 من الحنين في ابتسامة ميرة
 يخط شارعاً موازياً حلمه النحيف
 أو يخيف قطرة قمر في زحام رأسه بلا سبب
 ويرتضى سداجة الشموخ مجيراً
 ويرتدى جسارة التعب
 يبلل الرموش بالرجوع للفرح
 ويقسم السنين بين بابه ومقعدة
 ويطلق الحمام في براح كأسه التي غلت
 وغللت غياب شمسه عن الشجر .



الهرم الأكبر

عمر نجم

عديت الكتله الحجريه
للهرم الأكبر
ماتركش كتله من غير عد
ما وصلت لحد
غير إني لقيث
إن الكتله لى بتصنع
للهرم الرأس
غرقانه بالدم الأحمر
والقع الحمرة بتغطى قمة هرمه
الملك الأعظم متمد
جوه التوايت
ولا شيء همه
وأبو الهرم الحقانى مسفوك دمه !!

قصاص

في القصة

■ خمس قصص لناصر اسماعيل محمد :

ناصر اسماعيل محمد ، من أبرز من قدموا أعمالهم الفنية إلى « أدب ونقد » ، فقد قدم « الدائرة » مارس ١٩٨١ ، و« عائدون » يونيو ١٩٨٢ ، و« البحث عن وطن » سبتمبر ١٩٨٢ ، و« الخروج » سبتمبر ١٩٨٢ ، ثم « الوقت من طين » فبراير ١٩٨٣ . وقد رشحنا « الدائرة » للنشر كلوحة قصصية . وكان لنا ملاحظات على القصص الأخرى . وواحدة من هذه الملاحظات « الوقت من طين » انصبت على فكرة القصة . ذلك أن قداسة الفن تأتيه من قدرته على تسريب و« تسليل » « الوعي » إلى الانسان ، وقد افقدت « الوقت من طين » هذه الخاصية .

أما قصة « الخروج » فقد برئت من « التغييب » ، إلا أنها وقعت في عيب فني آخر ، هو « التلهل » ، فعلى الكلمات أن تكون على قدر المعنى ، ولا يصح أن يرتدى الطفل جلباب أبيه . وإلى قصص أخرى ، من قلم يملك السلامة ، وهي ميزة ليست بالقليلة .

قصة « الوطن من طين » : عوض يملك فدان أرض وجاموسة ، الأرض عبارة لأرض « البيه » . وفي نوبة تفاؤل عن علاقة عوض « بالبيه » ، يعلب سلفه ، ويخدعه « البيه » في إيصال بهلج أكبر من السلفة ، ويهدده بالحجز أو بيع الفدان ، ويجمع أهل القرية لمساعدة عوض ، والقضية تنجاهل أن من يملك في ريفنا فدان أرض زراعية هو من صغار أثرياء الريف .

والحل الذي تقدمه القصة ، حل على الورق ، فشهوة كبار الملاك لالتهام السمك الصغير ، لا توقعها حلول مؤلفة على الورق ، حلول تريخ القاريء ، والكاتب أيضا ، رغم أن النار مشتعلة .

قصة « البحث عن وطن » : الكتابة التي تخلو من الحدث ، لا يحق لها أن تطمح في أن تنسب إلى هذا الفن الصعب الجميل ، فن القصة القصيرة . لتكن هذه الكتابة أي نوع من أنواع الأدب ، إلا أن تكون قصيرة . وهذا كاتب يملك موهبة لاشك فيها . ويبدو أنها موهبة تنقصها « المعرفة » .

قصة « عائدون » : لغة سلسة ، وأسلوب رائع ، وقدرة على البناء التراكمي ، إلا أن هذه الأدوات الفنية لا تجد « همًّا » حقيقيا يتبدى بها وفيها .

محمد روميش

● الأصدقاء الشعراء :

حراجي عبد المالك (القاهرة) ، عبد المريد عبد اللاه (نجع حمادى) ، السيد ابراهيم عطية (كفر صقر — شرقية) ، عبد الرحمن عبد المحسن البطة (جامعة المنصورة) ، ضياء طمان (الاسكندرية) ، عبد العزيز عجيل (منيا القمح) ، جمال عبد المنعم شمتو (كفر بدواى القديم — المنصورة) ، رمضان متولى سالم (وراق العرب — القاهرة) ، محمود محمد عبد الحكيم (الظاهر — القاهرة) ، عبد الرحيم الماسخ ، عادل بشرى جرجس (المعادى) ، حسام نوح زيتون ، السيد سعد الجزايرلى (مطويس — كفر الشيخ) ، عبد الفتاح جابر جزر (دقهلية) ، جمعة عبد العاطى الجزائر (المنصورة) ، محمد أمين عسقلانى (الساحل — القاهرة) ، عبد الامام احمد محمد (جامعة الاسكندرية) ، جودت شاهين (الدريكشن — سورية) .

تشارك قصائد هؤلاء الأصدقاء الشعراء ، جميعاً — بنسب متفاوتة — فى مجلة من الملامح الفكرية والفنية . سأحاول أن أرسد بعضها فيما يلى :

١ — أوسع وأكبر هذه الملامح ، هو جيشان الشعور الوطنى والحسى الاجتماعى . إن إختيارهم إرسال قصائدهم — بداية — إلى « أدب ونقد » يدل دلالة أولية على هذا الشعور وذلك الانتماء . وهو أمر مفرح ونبيلى : أن يكون بين شباب هذا الوطن هذا العدد الغلاب من الشباب — الشعراء خاصة — الذين يتفكرون فى أموره ، ويضعهم وضعه الراهن ، ويحلمون له بغير أعدل وأجمل .

فمعظم هذه القصائد تنتقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية الراهنة ، وتفيض بحب عامر للبلاد ، وأملى فى ألا يصبح فيها جائع أو مهوور أو مظلوم . قضية العدل الاجتماعى والمساواة وحرية الكلمة والرأى ، قضايا رئيسية فى معظم الأعم من عمل هؤلاء الشعراء الوطنيين .

حتى مافىها من قصائد « عاطفية » ، فإنها تصور رغبة الشعراء فى حب نبيل يعيش حراً فى وطن حري ، وتحسد أملمهم فى أن يتحرر الحب من شتى ألوان القهر : القهر الاجتماعى ، والقهر الفكرى ، والقهر الإنسانى .

٢ — كما تشترك معظم قصائد هؤلاء الشعراء في ملمح ثانٍ ، من الناحية الفكرية ، وهو تعاضيد وتجميع انتفاضة الشعب الفلسطيني في الأرض المحتلة . وهذا يعنى أن الروح العروى متجادل مع الحس الوطنى والانتاء الاجتماعى عند هؤلاء الشعراء ، بحيث يصبحان — فى أغلب الأحوال — وجهين لعملة واحدة .

وهذا ، بالطبع ، ملمح صحى ، إذ يشير إلى أن هؤلاء الشباب غير واقعين فى أسر الشعور الاقليمى الوطنى ، بدون مذهب البصر والروح والانتاء إلى القضية العربية بكاملها . كما يشير إلى وحدة النزوع المعادى للاستعمار والصهيونية سواء داخل الوجدان المصرى أو داخل الوجدان العربى . وكل ذلك بالطبع ، دليل على سلامة الوجدان المصرى الشاب ، وعلى فشل محاولات تلويثه وتفتيته إقليمياً ، التى جرت وتجرى منذ عقد كامل من الزمان ، ليصبح مريضاً منزوياً انزوائياً ، أى قابلاً للكسر والاندحار .

٣ — كان هذان الملمحين فكريين ، غير فنيين . ونأتى — هنا — لبعض الملاحظات الفنية ، لنجد أن القصائد اشتركت جميعاً — بدرجات متفاوتة — فى التعبير عن هذين الملمحين الفكرين السابقين تعبيراً تقريرياً مباشراً ، مفتقراً إلى إيجابية الصورة الفنية التى تجسد الموقف تجسيداً جمالياً ، ولا تبدله مبتدلاً مباشراً شبيهاً بالحظاظبة الفكرية الصريحة .

من نتائج هذه التقريرية ، افتقاد العمل للمصادقية « الشعرية » رغم احتوائه على المصادقية « الشعرية » ، فيشعر القارئ بتناقض واضح : بين احساسه بصدق مشاعر ومواقف الشاعر الوطنية ، واحساسه بعدم النجاح فى نسخ هذا الشعور (الصادق) نسجاً فنياً جميلاً يمنحه المصادقية الفنية ، بحيث ينتج من تجادل واندماج العنصرين معاً ، العمل الناجع الجميل .

ومن نتائج هذه التقريرية ، أن ينزلق النص الشعرى إلى « الثرية » المبذولة ، القريبة من الكلام العادى والصيغ الدارجة . وهنا يشعر القارئ بانتفاء ضرورة الشعر ، إذ هو يكرر الدارج والمبذول ، فى حين أن مهمة أساسية من مهام الشعر ومبرراته هى الانحراف عن العادى والدارج من الصيغ والقيم والمأثورات ، أو استخدامها — هى نفسها — فى سياق جديد وصياغة مبتكرة ، على الأقل .

وهذه نتيجة خطيرة من نتائج التقريرية : أن يفترق القارئ إلى الشعور بضرورة الشعر .

على أن أخطر نتائج هذه التقريرية ، هو ما تودى إليه من أداء زاعق ، يصيب القارئ بصدود يحول بينه وبين التعاطف مع ما يقول الشاعر والافتتاع بدعواه الوطنية النبيلة .

إن سخونة وعلو هذا « الزعيق » التى تنتجها التقريرية المباشرة ، تجعل القارئ أو المستمع « بضاد » نفسياً ووجدانياً تجاه قضية الشعر ، لأنه لا يتيح له فرصة للمشاركة فى الخلق والتحليل وتكوين انطباع أو رأى أو رؤية ، مع قضية الشاعر .

وكيف يتاح له ذلك ، والشاعر يقدم له كل شىء : كاملاً ، مقررأ ، مخنوماً ؟

الخطر ، في كل ذلك ، أن تفضى هذه التقريرية الزاعقة إلى عكس مطمح الشاعر الأصلي من قوله المخلص .

٤ — تشترك معظم هذه القصائد ، كذلك في الوقوع — بالدرجات المختلفة — التي أشرنا إليها — في الاضطراب اللغوي (التحوي) والاضطراب الوزني .

وليس امتلاك اللغة بالأمر البسيط أو الإضافي ، في الكتابة الابداعية ، والشعر خاصة . إن الاقتدار اللغوي شرط أولي ، ابتدائي ، للشعر . فهو امتلاك للأدوات الأولى ، التي يصنع منها الشاعر عمله ، ليصبح العمل بعده ذلك جيداً أو رديئاً . وقصور اللغة — عند الكثير من قصائد هؤلاء الشعراء — يعنى الافتقار إلى شرط جوهري سابق للكتابة ، ناهيك عن الكتابة نفسها وقيمتها الإبداعية .

كما أننا — في مسألة الوزن — لسنا ممن يرون أن الوزن الخليط شرط الشعر الوحيد ، كما يعتقد التقليديون . لكننا ، في نفس الوقت ، نرى أن النصوص الشعرية التي تنتهج لنفسها نهج الوزن الخليط ، ينبغي أن تفي هذا الالتزام بحقه المضبوط ، طالما ارتضته لنفسها نهجاً موسيقياً .

إن الكمور العديدة في الوزن — في كثير من هذه القصائد — تربك القارئ ، وتدله على أن مبدعها لم يتملك — بمقدرة — أدواته الأولية بعد ، وعلى أنه لا يعتنى بشديد الاعتناء بتجويد عمله . وصقله وسد ثغراته بالجهد وإعادة النظر الدائمة ، وبالبعد عن الاستسهال والتهاون .

أملنا كبير. في نضوح فني منتظر ، من هؤلاء الشعراء الأصدقاء .

حلمي سالم



ييجور بوليتشوف وآخرون

« مسرحية من ثلاثة فصول »
تأليف

مكسيم جوركى

نقلها إلى العربية
د . عماد عبد الرؤوف أبو طالب

راجعها على الأصل الروسى
د . ماهر عسل

تقدم « أدب ونقد » لقرائها الأصدقاء ، هنا ، نصاً مسرحياً للكاتب الروسى الكبير مكسيم جوركى ، بعنوان « ييجور بوليتشوف وآخرون » ، وهو نص لم تسبق ترجمته للعربية .

ترجم النص عن الإنجليزية المترجم الشاب د. عماد الدين عبد الرؤوف ، وقد راجعه على الأصل الروسى ، المترجم المتخصص د. ماهر عسل (الأستاذ بكلية الهندسة) الذى قدم العديد من النصوص الهامة من الأدب الروسى .

ونأمل أن نكون — بنشر هذا النص — قد قدمنا لحياتنا الأدبية مترجماً شاباً ، وكشفنا عن نص غير مقروء يضاف إلى رصيد هذا الكاتب الروسى العظيم مكسيم جوركى ، فى قلوب القراء المصريين والعرب .

« أدب ونقد »



شخصيات المسرحية :

بيجور بوليتشوف

كسينيا (زوجته)

فارفارا (فاريا) : ابنته من كسينيا

الكسندرا (شورا) : ابنته غير الشرعية

ميلانيا (مالاشا) : أخت زوجته (راهبة)

أندريه زفونتسوف : زوج « فارفارا »

ستيان تياتين : ابن عمه فونتسوف

بوكاي باشكين

فاسيل (فاسيا) دوستيجاييف

اليزافيتا : زوجته

أنطونينا (طونيا) ألكسى ولدا دوستيجاييف من زوجته الأولى .

بالفين : قسيس

طبيب

عازف بوق

زوبنوفنا : طبيبة ساحرة

بروباقى (بروكوف المبروك) : أبله

جلافيرا (جلاشا) : خادمة

تايسيا : خادمة ميلانيا

مكروسوف : شرطى

ياكوف (ياشا) لابتيف : ابن بوليتشوف بالتعميد

دونات : حطاب

يصدر اسمها « مكسيم جوركى » و « فلاديمير ماياكوفسكى » هذا الكتاب حيث أنهما بدأ تاريخ الدراما السوفيتية . كانت موهبة جوركى محل التقدير الرفيع من جانب تشيخوف وتولستوى . وقد عاش « جوركى كمؤلف غزير الانتاج للقصص والمسرحيات والمقالات النظرية حياة مليئة بالفعالية والنشاط فتفتحت عيناه خلالها على الطابع والمعادن والأمزجة المختلفة لأكثر قطاعات المجتمع الروسى تنوعا .

وقد كان مقدراً لمسرحية « ييجور بوليتشوف وآخرون » ، التى كتبها فى عام ١٩٣١ أن تكون بداية سلسلة طويلة عن الثورة الروسية (كان عنوانها الاصل « فى النساء ») ولكن لم يكتب له أن يكمل هذا العمل الكبير وبجانب « ييجور بوليتشوف وآخرون » أكمل فقط مسرحيتين أخريين هما « دوستيجاييف وآخرون » و « سوموف وآخرون » وينجذب المسرحيون دائما لأعمال « جوركى » ليس فقط لثراء لغتها ونسجها الروسى الخفى وأصالتها الفائقة ولكن أيضا لأنها « مليئة للجدل » بأحسن معانى الكلمة .

ماذا يمكن أن يكون أكثر أهمية من تلك الأسئلة التى يطرحها « ييجور بوليتشوف ؟ » ما معنى الموت ؟ ذاك سؤال يبيد الكل أن يعرف إجابته . أو ما معنى الحياة ؟ إن السؤال ليس مجرد حذقة بلاغية بالنسبة ليجور بوليتشوف على الأقل . ذلك الرجل المريض الذى يعيش أحيات أباه عشية الثورة الاشتراكية فى روسيا . على أن من السذاجة ان نفس مصر بوليتشوف كمجرد رمز لتداعى واحدة من الطبقات الحاكمة فى روسيا فالبناء الكلى للمسرحية وتلك الخصائص المائلة والمعدلة لبطلها تدحض مثل هذا التفسير السطحي . وتكمن جاذبية هذه المسرحية فيما تمثل تلك الشخصية وحدها كثرة تركزت فيها متناقضات المجتمع الروسى التى لا حصر لها .

بوليتشوف : تاجر غنى ويكسب الصراع الذى يدور حوله لورائته وهو ما زال حيا أهمية عظيمة غير أنه يجب ألا ننسى أيضا أن الحالة الاجتماعية للطبقة التجارية الروسية لم تكن شيئا بسيطا ففى منتصف القرن كانت تلك الطبقة تتجه بخطى ثابتة نحو التصنيع . كان التجار فى الواقع أشخاصا نشطين طموحين وغير متصلين بالمرءة وفى بعض الأحيان كانوا عبارة عن أشخاص موهوبين من قلب العامة لكنهم يحتلون درجة متدنية فى السلم الاجتماعى للعهد القيصرى الذى يتسده النبلاء .

فالأستقراطية تنظر إلى هذه الطبقة من عل بينا العمال والمزارعون (الموجيك) ينظرون إلى ممثليها كأسبياد أى أعداء . وقد أرانا جوركى فى قصصه ومسرحياته أنماط متعددة من التجار الروس (أرماتوف ، جوروييف) كما أرانا كيف يمثل فقدان الثقة فى الاستقرار أهم سمات تلك الطبقة . ولكن مشكلة بوليتشيف لم تكن أنه من طبقة التجار بل كانت تتمثل فى أنه لم يستطع أن يحسب هذه الطبقة بل كان يزدريها . لقد عدل فى منتصف الطريق عن هذه الطبقة كما أوضح جوركى ، وماذا يمكن أن يجمعه مع فونتسوف أو باشكين . مع أولئك الناس الذين يمكن أن يبيعوا أى شيء من أجل الربح . إن مرض بوليتشوف يضعه فوق طبقة بوضعها هذا ويقاوم علاقاته بمن حوله « بالآخرين » . هؤلاء الآخرون هم أناس من مختلف الأنماط . من « كسينيا » الحفيدة غير المتعلمة المتعصبة إلى ذلك المحتال العبد « دوستيجاييف » إلى ذلك الثورى « ياكوف لانييف » إلى ابنته غير الشرعية المشاغبة « شورا » وخادمته « جلافيرا » تلك المرأة التى أتت من قاع المجتمع . يحيط بوليتشوف أيضا حشد متناثر من تلك الأنماط التى كانت سائدة فى ذلك العصر : راهبات ، رجال قانون ، شحاذون ، باعة وشباب صغير .

إن مرض بوليتشوف يجعله يتصارع مع المشاكل الرئيسية للوجود . إنه يسأل نفسه في بأس : ما الحياة ؟ ما الموت ؟ ما هي روسيا ؟ ما هي الثورة التي وصلت إلى عتبة داره وانسابت في آخر المسرحية من خلال الأناشيد الوطنية ؟ هو يعرف أن الحياة القديمة قد انتهت . دفعت إلى القاع ووصلت إلى نهايتها . هو يعرف أيضا أن الناس الجدد مثل « ياكوف لابتيف » آتون على المسرح ويتوق إلى أن يعرف ماذا سيعني ذلك بالنسبة للبلد وفي لحظة واحدة يهتف إن الأسياد الجدد سيبتلعون روسيا . وبعد ذلك ؟ ويعرضها جوركي عرضا رائعا بتلك العبارة التي يقوها « بوليتشوف » ولكن ماذا لو لم يفعلوا . وبسرعة وقبل أن يفوت الأوان يحاول أن يفكر في حياته . في لحظة تنوير يعرف لابتيف « أترين ماذا يعني ذلك . إلى أعيش في المكان الخطأ . لقد تعاملت مع أناس غير مناسبين . الكل أغراب . لقد عشقت مع أغراب طوال هذه الأعوام الثلاثين . لا أريد أن يحدث ذلك . كان أبي يقود المراكب . أما أنا انظري إلى »

ماذا كان يمكن أن يتحدث بوليتشوف لو تم له هذا التنوير قبل بضع سنوات ؟ ربما كان قد بدأ في مساعدة الاشتراكيين الديمقراطيين .. البلاشفة . لكن شيئا واضحا مؤاده أن الاستشارة قد جاءت « بوليتشوف » في وقت أكثر تأخرا من أن يبدأ حياة جديدة غير أن صراعه مع الموت هو الذي يكون جوهر المسرحية . صراع روحه إعادة تقييمه المؤلم للأشخاص والأحداث وقبوله التدريجي للواقع الجديد ورغم أن المسرحية تظل داخل الجدران الأربعة لمنزل « بوليتشوف » إلا أنها ترسم صورة للبلد المهق بالحرب وتوصل الإحساس بالتقدير المهيم لسقوط العالم القديم .



الفصل الأول

غرفة الطعام في منزل أحد التجار الأثرياء في يوم شتوي مشمس . أثاث كثير مزدحم . أريكة عريضة منجدة بالجلد خلفها سلم يقضي إلى الطابق الثاني . في أعلى عَيْن المسرح مشرقة تطل على الحديقة . تجلس « كسينيا » إلى مائدة نقل أدوات الشاي . الحادامة « جلافيرا » عند النافذة ترتب الزهور . تدخل « الكسندرا » ترتدى « روب دى شامير » وشبها بدون جوارب مهملة الشعر الذى في حمرة شعر « ييجور بوليتشوف »

- كسينيا : إنك نائمة عظيمة « ياشورا » .
شورا : كفك نكدا . فلن يفيد . جلاشيا ! القهوة . أين الصحف ؟
جلافيرا : لقد أخذتها إلى « فارغارا ييجوروفنا »
شورا : حسن . هاتبا . صحيفة واحدة لكل البيت . بالليشايين .
كسينيا : من هم الشياطين ؟
شورا : هل أبى هنا ؟
كسينيا : إنه يعود الجرحى . من هم الشياطين ؟ هل هما فونتسوف وزوجته .
شورا : (فى التليفون) : نعم واحد سبعة ستة ثلاثة .
كسينيا : إذن سأعبر فونتسوف وزوجته برأيتك فيها .
شورا : (فى التليفون) : أعطنى طونيا .
كسينيا : إنك تسيين الأدب أكثر وأكثر .
شورا : أهذه أنت يا أنطونيا ؟ هل سنذهب للتسوق ؟ لم لا ؟ عرض ؟ ألا يمكنك الاعتذار ؟ أف
إنك — يالك من أرملة غير شرعية . أنت . أوه . ليكن .
كسينيا : كيف تدعين فتاة أرملة ؟
شورا : ألم يمت عخطيبها ؟
كسينيا : هى ما زالت فتاة .
شورا : كيف تعرفين ؟
كسينيا : فتاة عديمة الحياء .
جلافيرا : (تضع فحجان القهوة) : فارغارا ييجوروفنا ستحضر الجريدة بنفسها .
كسينيا : إنك تصحدين فيما لا ينبغي لمن هم فى سنك . كوتى حذرة . كلما كانت معلوماثك قلبية كلما كان نومك أفضل . عندما كنت فى مثل عمرك لم أكن أعرف شيئا على الإطلاق .
شورا : وما زلت لا تعرفين .
كسينيا : إنك مقرفة .
شورا : ها قد أتت أعنى تخبتر . بونجور ملهم . كومان ساي .
فارغارا : إنها الحادية عشرة ولم ترتدى ملبسك أو تسوى شعرك بعد .
شورا : بدأت اللعبة .
فارغارا : إنك تهادفين فى وقاحتك لأن أهلك بذلك ... ولأنه مريض

- شورا : هل مترددين ذلك كثيرا ؟
- كسينيا : وماذا يعنيها من صحة أيها ؟
- فارغارا : أرى لزاما علي أن أحيطه علما بصرفاتك .
- شورا : أشكرك كثيرا . هل انتهت ؟
- فارغارا : أنت حقاه .
- شورا : غور صحيح ... لست أنا الخمقاء .
- فارغارا : إنك لخمقاء والله العظيم .
- شورا : فارغارا بهجوروا . أنت تهدين طلاقك بلا أي جدوى .
- كسينيا : لم يبق إلا أن توجهها .
- شورا : وأنت أيضا طهرك أحمق يخل .
- فارغارا : حسن يا عزيزي . حسن . هيا نذهب إلى المطبخ يا أماء . فقد أصابت الطلاني نوبة الهياج مرة أخرى .
- كسينيا : الرجل فقد إترانه . فقد قتل ولده .
- فارغارا : ليس هذا سببا لمهاجته فكثير من الناس يقتلون هذه الأيام (تخرجان)
- شورا : لو كان الذي قتل هو ضاها الوسم أندروشا لأصابها الحبل !
- جلاليرا : لا داعي للاستعزاء بهما . عجل وتناولى قهوتك لأنظف المكان (تخرج بالتراد) (تجلس شورا على كرسيها مغمضة العينين عاكدة يديها خلف شعرها المشعث الأحمر) .
- زفونتسوف : (ينزل ينفخ على اطراف أصابعه ثم يزحف إليها من الخلف ويفاجؤها) : بلماذا تحلم عزقي .
- شورا : (بغير اكترات وما زالت مغمضة عينيها) : لا تلمسني !
- زفونتسوف : لماذا ؟ إنك تحبين ذلك ؟ ليس كذلك ؟ غولي نعم . أليس كذلك ؟
- شورا : لا أحب ذلك .
- زفونتسوف : لماذا ؟
- شورا : كفك تتهللا . أنا لا أعجبك .
- زفونتسوف : ترهدين أصعاف ؟ ليس كذلك (تظهر فارغارا عند السلم)
- شورا : لو علمت فارغارا
- زفونتسوف : هس ! (يتحرك بعيدا ويتحدث بلهجة الواعظ) : أجل أن تمتلكي زمام نفسك . المذاكرة ضرورية .
- فارغارا : إنها تفضل أن تتوالتج وأن تنفخ قفاليص الصايون مع أنطونينا .
- شورا : نعم أنا أحب نفخ القفاليص ؟ ما دخلك أنت ؟ تستعسرين الصايون ؟
- فارغارا : بل أشفق عليك إنني فقط لا أستطيع أن أتعمل كيف تستعشين ، وقد طلبوا منك سحب أوراقك من المدرسة .
- شورا : ليس صحيحا .
- فارغارا : — متوجهة بالخطاب إلى زفونتسوف — صديقتك غثظة .
- زفونتسوف : أنها تريد أن تدرس الموسيقى .
- فارغارا : من ؟
- زفونتسوف : شورا !
- شورا : ليس صحيحا . لا أريد أن أدرس الموسيقى .

- فارفلارا : من أين أتيت بها ؟
- زفونتسوف : ألم تخبريني يا شورا أنك تودين دراسة الموسيقى ؟
- شورا : (وهي خارجة) لم أقل شيئا من هذا القليل .
- زفونتسوف : هم .. غريبة هل أعطقت أنا هذا الخير ؟ أنت تعامليها يا فلاريا بحفاوة شديدة .
- فارفلارا : وأنت تبالح في الرقة معها .
- زفونتسوف : ماذا تعنين بالمبالغة ؟ إنك تعلمين خطي . أليس كذلك ؟
- فارفلارا : الخطة خطة لكن رفقتك تبدو لي مريبة .
- زفونتسوف : ما هذه السفطات التي تملأ رأسك ؟
- فارفلارا : كنا ١٢ سفطات ١٢
- زفونتسوف : فقط فكرى لحظة . تشعلين غيرة في هذا الوقت الحرج .
- فارفلارا : لماذا أتيت هنا ؟
- زفونتسوف : أنا ؟ هناك إعلان في الجريدة . وقد وصل الخطاب ويقول إن التلاحين قد اقتفوا أثر ديب .
- فارفلارا : الخطاب دونات في المطبخ . ماذا بشأن الإعلان ؟
- زفونتسوف : هذا هو الأمر في الواقع لا أحب لمجتك هذه . ماذا تظننني ؟ تلميذا في مدرسة ؟ اللعنة على كل .
- فارفلارا : هدى من روعك . أعتقد أن أتي قد وصل . انظر إلى هجتك .
- (زفونتسوف يسرع إلى فوق بيضا يخرج فارفلارا لاستقبال والمها . شورا ترتدى بلوزة خضراء وقبعة معقدة تجري إلى التليفون . يوقفها بوليتشوف ويضمها في صمت يجهه الأب بالفلين مرتليا رداءة بنفسجيا)
- بوليتشوف : (يجلس إلى المائدة . ذراعه حول خصر شورا وهي تبت بشعره الأحمر) : إذن فقد أصيب أناس كثيرون بالميلاميت . إنه لمعرب .
- الفلين : كيف حالك يا شورا . أراك محطقة حيوية . معذرة أن كنت لم أسلم عليك ...
- شورا : كان يجب أن أكون الباذة أيا الأب بالفلين ، ولكن أتي استعطيني كذب ...
- بوليتشوف : انتظري لحظة يا شورا وانتهبي . ماذا سيفعل هؤلاء الناس ؟ الآن ؟ لقد كان لدينا أناس كثيرون عديمو الجدوى من قبل الحرب . وما كان ينهي أبدا أن نزع بأنفسنا في دخول الحرب .
- الفلين (يتهد) : للسلطات العليا تصوراتها .
- بوليتشوف : لقد فشلت سياساتنا مع اليابانيين أيضا . وكانت النتيجة أننا قد الحقنا بأنفسنا العار قبل العالم كله .
- الفلين : الخروب لا تجلب الفقر وحده بل تجلب أيضا الثراء .. في الخيرة .. ولى ...
- بوليتشوف : واحد يحارب والآخرون ينيون .
- الفلين : وفوق ذلك . كل شيء في هذا العالم يسير حسب إرادة الله . وماذا تجدي ثرثرتنا ؟
- بوليتشوف : اصبر يا بالفلين سافيليف . كف عن مواعظك ... أين ستلهمين للتزحلق يا شورا ؟
- شورا : إنني أنتظر أنملوتها .
- بوليتشوف : حسن . لو ظللت هنا سأطلبك بعد خمس دقائق (يخرج شورا) .
- الفلين : لقد كثرت . وصارت يافعة .
- بوليتشوف : أجل الجسد مليح رقيق لكن الوجه غير جذاب . كانت أمها دمية . أذكى من الشيطان

- لكنها قبيحة .
- بافلين : وجه الكسندرا يجوروفنا له طابعه الخاص .. ولا يخلو من الجاذبية . من أى البلاد كانت أمها ؟
- بوليتشوف : من سيريا . أنت تتحدث عن السلطة العليا ... ومشية الرب ... وما إلى ذلك ولكن ماذا عن « الدوما » (١) .
- بافلين : الدوما هى .. فى واقع الأمر ... تعطف من السلطة ذاتها بإتاحة الفرصة لاسترحامها . ويعتقد كثيرون أن وجودها بمثابة خطأ قاتل ... لكنه لا يجدر بأصحاب القداسة والكهنوت الكنى أن يخوضوا فى تلك القضايا . الدنيوية وعلاوة على ذلك فمن واجب رجال الدين فى أيامنا هذه أن يشعروا روح التفاؤل وأن يعمقوا الحب للعرش والوطن .
- بوليتشوف : من يهم مع الأرواح ، ماله الإنقطاع .
- بافلين : كما تعلم لقد أقمت وكنيل كنيسة بزيادة عدد المنشدين كما تحدثت مع الجنرال بتلينج بشأن المنحة الخاصة بجرس الكنيسة الجديدة التى بنيت من أجل راعيكن القديس « يجور » المبروك .
- بوليتشوف : ولم يعطيك شيئا ؟
- بافلين : لقد رفض . بل أطلق مزحة فظة « أنا لا أحب النحاس حتى فى الفرقة الموسيقية للكنيسة » . ما أحراك أنت ، فى مرطك هذا ، بالتدريج لشراء الجرس .
- بوليتشوف : (وهم يهم بالوقوف) رنين الأجراس لا يشفى من الأمراض .
- بافلين : إنك لا تعلم أبدا . العلم قاصر عن بلوغ أسباب الأمراض . إننى أسمع أنهم يعالجون الأمراض بالموسيقى فى بعض المصحات الأجنبية . نحن أيضا عندنا عسكري مطلق يسيطر على الأمراض بالعزف فى البوق .
- بوليتشوف : (مبتسما) أى بوق ؟
- بافلين : بوق نحاس كبير جدا فيما يقولون .
- بوليتشوف : ولو كان طويلا ... هل يشفى ؟
- بافلين : يقال إنه كذلك ... كل شيء جائز يا عزيزى المجل « يجور فاسيليفيتش » كل شيء جائز إننا نعيش فى ظلام أسرار عميقة لا نهائية . نحن نعتقد أننا نرى النور . النور الذى يشع من عقولنا ولكنه نور حسى فقط . أما الروح ، فربما كان العقل وحده هو الذى يجعلها معتمدة أو مظلمة .
- بوليتشوف : (متنبها) يالك من متحدث فصيح .
- بافلين : (يزيد الأمر حرارة) غدا مثلا « بركوفى » المقدس . فى أى طمأنينة عاش الرجل الذى نعتبه الجهاد بالأهله .
- بوليتشوف : إنك تخرج عن الموضوع مرة أخرى وتعط . إلى اللقاء فى تعب .
- بافلين : أتمنى بإخلاص أن تكون على ما يرام . سأصل من أجلك (يخرج) .
- بوليتشوف : (يتحسس جانيه الأيمن يضطجع على الأريكة ويهمهم) : اللهم الخنزير السمين جسد المسيح ودمه . جلافيرا !!
- فارغارا : ما الخطب ؟
- بوليتشوف : لا شيء كنت أتأذى جلافيرا !! ياه .. مالك متأقنة إلى أين تنهين ؟
- فارغارا : إننى ذاهبة إلى عرض مسرحى للمرضى المتألمين للشفاء .

- بوليتشوف : وتصطنعين نظارة ؟ أعتقد أنك لا تحتاجين إليها . تحتاجين فقط لأن تكوني « على الموضة » .
- فارافرا : يجب أن تكلم مع « الكسترا » يا ألى . إنها تتصرف بطريقة شنيعة . إنها ببساطة . لا تحتمل .
- بوليتشوف : كلكم أفاضل . تفضل (تخرج فارافرا ، يمسس بوليتشوف لنفسه) غير محتملة . انتظري حتى أتحسن وسأريك .
- جلافيرا : هل ناديت على ؟
- بوليتشوف : أجل . آه . جلأشا . إنك حسنة المنظر . تنفجرين صحة أما « فارافرا » فكخيال الظل .
- جلافيرا : (تمحلق في السلم) إنه من حظها الطيب . وإلا لحملتها أيضا إلى فراشك .
- بوليتشوف : يا حفاء إنها ابتى . أفيقى . بم تهلين ؟!
- جلافيرا : إلى أعلم عم أتحديث . لقد ضمنت « شورا » كأنها غريبة . وكأنك جندى .
- بوليتشوف : (مصعوقا) لقد جنت يا جلافيرا . أتغارين من ابنتي ؟ إياك وسوء الظن بشورا . كغريبة ؟ كجندى ؟ هل ضمك أحد الجنود من قبل ؟ هيه ؟
- جلافيرا : لا المكان ولا الوقت مناسبان لمثل هذا الحديث . لماذا ناديتي ؟
- بوليتشوف : أرسلت دونات إلى . انتظري . اعطيني يدك . إنك تحبينني . أليس كذلك ؟ رغم أنني مريض .
- جلافيرا : (تلتصق به) إنك تمزق قلبي . لا تكن هكذا (تسحب نفسها منه وتسل خارجة) .
- دونات : (يتسم بوليتشوف يمسح شفثيه بلسانه . يضطجع)
- بوليتشوف : كيف حالك يا ييجور فاسليفيتش ؟ أمل أن تكون على ما يرام .
- دونات : شكرا . ما الأخبار ؟
- بوليتشوف : على مهل ليس هناك ما يمكنني من العمال (تدخل كسينيا مرتدية ملابس الخروج) .
- بوليتشوف : ما هذا ؟
- كسينيا : لا شيء . أمل ألا تفكر في اصطواد الذهب يا ييجور . أين أنت من العيد ؟
- بوليتشوف : اسكني ! لم يعد هناك عمال .
- دونات : لم يبق سوى العجائز والصبية . لقد أعطوا اليريس خمسين من أسرى الحرب لكنهم لا يصلحون للعمل في الغابات .
- بوليتشوف : هم ، على كل حال ، يعملون مع النساء .
- دونات : هذا صحيح .
- بوليتشوف : أجل المرأة القروية شبة هذه الأيام .
- كسينيا : يشاع أن الفجور ينتشر على أشده في القرى .
- دونات : لماذا تسمين ذلك فجورا يا « كسينيا ياكوفليفنا » . لقد قتل الرجال فوجب أن يولد أطفال . يعني ببساطة من قتل ينجب !
- بوليتشوف : يبدو ذلك .
- كسينيا : هراء . أى نوع من الأطفال تنتظر من أسرى حرب ؟ ومن ناحية أخرى . فبالطبع لو كان الرجل عفى البلد ...
- بوليتشوف : القروية حقاء لذا فهو لا يرغب في أنجاب أى أطفال منها .
- كسينيا : نساؤنا لسن حقاوات . الرجال الأصحاء سيقوا جميعاً للحرب ولم يبق بالبيت سوى

- المحامين .
- بوليتشوف : هلك الكثيرون .
- كسينيا : سيعيش الباقون في سر .
- بوليتشوف : يا لها من فكرة !
- دونات : القياصرة لا يقتعون أبدا بشعوبهم .
- بوليتشوف : ماذا قلت ؟
- دونات : قلت إن القيصر لا يفتح أبدا بشعبه . لا تملك ما يكفي لإطعام رجالنا ومع ذلك نريد غزو الغرباء .
- بوليتشوف : إنك محق .
- دونات : هذا القتال اليوم لا يعنى أى شيء وآخر . وهذا هو السبب لى أننا نعانى ما نعانى . لكوننا أكثر جشعا .
- بوليتشوف : إنك محق تماما يا دونات . وهذا ما يقوله يا كوف — أى الروحى أيضا « الجشع أصل كل الشرور » كيف تسير أموره هناك .
- دونات : على ما يرام . إنه راجح العقل .
- كسينيا : راجح العقل !؟ ... إنه مندفع .
- دونات : إندفاعه يرجعه لرجاحة عقله يا كسينيا يا كوفليغا . لقد جمع قرابة عشرة من الهارين من الجندية ووجههم للعمل وهم يعملون بهمة ولولا ذلك لاحتفوا السرقة .
- بوليتشوف : (بالهتزاز) أف . لو علم مكروسوف بذلك لأثار فضيحة .
- دونات : أن مكروسوف يعلم . إنه يسعد بما يزعج بعض الشعب عنه .
- بوليتشوف : حسن . حسن . تلك نظرتك (ينزل زفونتسوف على السلام)
- دونات : فماذا عن اللب ؟
- بوليتشوف : اللب ؟ إنه متعتك الكبرى .
- زفونتسوف : اسمح لى أن أهدي اللب إلى الجنرال بتلنج فأنت تعلم أنه
- بوليتشوف : أجل أعرف . أعطه إياه أو للأسقف إن أحببت .
- كسينيا : (تضحك في سريرتها) كم أود أن أرى قساً يطلق النار على دب .
- بوليتشوف : حسن . إلى تعب الآن . ودائما يا دونات كل شيء يا أخى يسر إلى الأسوأ . بمجرد أن مرضت بدأت المتاعب (ينحنى دونات فى صمت ويخرج)
- بوليتشوف : أرسل شورا إلى يا كسينيا . مالك تهمهم يا أندري . قل ما تريد مباشرة .
- زفونتسوف : أريد أن أحدثك بشأن لا بتيف .
- بوليتشوف : ماذا عن لا بتيف ؟
- فونتوف : سمعت أنه انغمس مع بعض المشبهين السياسيين وقال كلاما متناوئا للحكومة لبعض الفلاحين فى سوق كويو سوفو .
- بوليتشوف : هراء من يسمع عن الأسواق هذه الأيام ؟ أى فلاحين ؟ لماذا تشكون كلكم من ياكوف ؟
- زفونتسوف : حسن . إنه يعتبر يشكل ما عضوا فى أسرنا ... (تدخل شورا مسرعة) .
- بوليتشوف : يعتبر .. بشكل ما ... أتم تحفظون كثيرا فى اعتبره واحدا من الأسرة . وهذا هو السبب الذى يجعله لا يأتى إلى المشاء فى أيام الآحاد . اذهب يا أندري . تستطيع أن تتحدثنى عن ذلك فيما بعد .

- شورا : هل كان يتم في حق يا كوف ؟
- بوليتشوف : ليس هذا موضوعنا . اجلسي هنا . الكل يشكو منك أنت أيضا .
- شورا : من هم هؤلاء الكل .
- بوليتشوف : كسينيا . فارفارا .
- شورا : هما ليستا الكل .
- بوليتشوف : إني جاد يا شورا .
- شورا : أنت لا تتحدث هكذا حينما تكون جادا .
- بوليتشوف : إنك مزعجة لكل شخص ، إنك لا تفعلين أى شيء .
- شورا : لو أنني لا أفعل أى شيء فكيف أكون مزعجة ؟
- بوليتشوف : إنك لا تستمعين إلى أى شخص .
- شورا : إنني أسمع لهم كلهم . لقد ملكت الاستماع .
- بوليتشوف : طبعك معي أنا أيضا غير لائقة على أن أوبخك لكنني لا أحب ذلك .
- شورا : ما دمت لا تحب ذلك فأنت لست بحاجة إليه .
- بوليتشوف : عيب عليك ! « ما دمت لا تحب فإنك لست بحاجة إليه » . ما أسهل الحياة بهذه الطريقة ولكنها مستحيلة .
- شورا : ماذا بمنحك ؟
- بوليتشوف : كل شيء . كل شخص لن تفهمي .
- شورا : حسن . علمتي وسأفهم . ولن بمنعوى .
- بوليتشوف : إنه شيء لا يمكن تعلمه . ماذا هنالك يا كسينيا ؟ لمي تحملقين ؟ عم تبحثين ؟
- كسينيا : وصل الطبيب وباشكين يجلس في انتظارك . الكسندرا . غطى ساقيك . كيف تجلسين هكذا ؟
- بوليتشوف : (ييب واقفاً) حسن . أرسل الطبيب هنا (تخرج كسينيا) . إن الرقاد ضار بالنسبة لي . إنه يجعلني أزيد في الوزن . آه (إلى شورا) . اضغطي . لا تلوى مفاصلي .
- الطبيب : صباح الخير . كيف الحال اليوم ؟
- بوليتشوف : سيء . علاجك لا يفيد كثيرا يا دكتور .
- الطبيب : حسن . هيا نذهب إلى غرفتك .
- بوليتشوف : (خارجا معه) أعطني دواء . أغل دواء تستطيعه . يجب أن أشفي . يجب أن أشفي . لو شفيتني فسأبني لك مستشفى وأجعلك مديره لتعمل ما تريد (يخرجان . تدخل كسينيا وباشكين)
- كسينيا : ماذا قال الطبيب ؟
- باشكين : سرطان . يقول سرطان بالكبد .
- كسينيا : يا إلهي ! ما هذا الاختلاق ؟
- باشكين : يقول إنه مرض خطير .
- كسينيا : كل شخص يعتبر أن مهنته شاقة .
- باشكين : ياله من وقت يمرض فيه . تنهر النقود هنا وهناك ويكون الشحاذون بالألوف بينا هو ...
- كسينيا : هذا هو الحال . الناس تترى وتترى .
- باشكين : دوستيجايف صار سمينا حتى لم يعد يسير إلا وهو مفكوك الأزرار وأصبح يتكلم فقط بلغة

الآلاف . أما ييجور فاسيليغيتش فقد أصيب فيما يبدو باضطراب عقلي لقد سمعته منذ أيام

يقول « لقد فقدت الشيء الحقيقي في الحياة » . ماذا يعنى ؟

: آه لقد لا حظت ذلك أيضا . إنه يقول أشياء غريبة .

: لاحظى أنه بدأ بأموالك وأموال أخذك . كان عليه أن يريدها .

: ياله من خطأ ارتكبته ياموكياى . إلى أذكر ذلك دوما . لقد تزوجت بالعا ولكنه لم يكن

بالشخص المناسب . لو كنت تزوجتك أنت . كم كنا سنعيش في أمان ولكن ... يا إلهى .

إن الأشياء التى كان مشغولا بها . الأشياء التى كانت يجب أن أعنى بها معه هى أنه أحضر إلى

البيت ابنة غير شرعية لأعنى بها والتقط لابنه زوجا كأسوأ ما يكون . أعشى أنهم سيلتفون

حواله يا موكياى . سينهوننى . هذا الرجل وفارغرا سيد مرونى .

: يجب ألا تدهشى . إنك تعلمين ما هى الحرب . في وقت الحرب لا يكون لدى الناس حياة

ولا شفقة .

: إنك ع خادم قديم لنا . أوقلك أبى على رجلحك . فكر فى .

: اى أفكر (يظهر زفونتسوف) .

: هل ذهب الطبيب ؟

: مازال بالناخل .

: ماذا عن الرءاء يا باشكين ؟

: لن يأخذه بتلنج .

: كم علينا أن ندفع له ؟

: خمسة آلاف على الأقل .

: ياله من لص عجوز .

: بواسطة جانا .

: بالطريق المادى .

: خمسة آلاف ؟ من أجل ماذا ؟

: إن النقود رخيصة هذه الأيام .

: من جيوب الآخرين .

: هل يوافق حمائى ؟

: (يدخل ويأخذ زفونتسوف من فزاعه) : حسن . على أن أخبرك .

: أمل أن يكون شيئا طيبا .

: يجب أن يرقد المريض قدر المستطاع . الحركة والإثارة والانفعال ، كل ذلك ضار جدا

بالسمة له . يجب أن يستريح تماما فى جو هادئ . ثم (يهمس لزفونتسوف)

: لماذا لا تخبرنى . أنا زوجته .

: هناك أشياء يجب ألا يقوها المرء للسيدات (يهمس مرة أخرى) سرتب ذلك هذا المساء .

: ترتبون ماذا ؟

: كونسلو . لجنة أطباء .

: باللسماء .

: إنه ليس مزعجا . إلى اللقاء (يخرج) .

: ياله من رجل صلرم .. خمسة روبلات في خمسة دقائق . ستون روبلا في الساعة . يا سلام !

كسينيا

باشكين

كسينيا

باشكين

كسينيا

باشكين

زفونتسوف

كسينيا

زفونتسوف

باشكين

زفونتسوف

باشكين

كسينيا

زفونتسوف

باشكين

كسينيا

زفونتسوف

كسينيا

زفونتسوف

الطبيب

كسينيا

الطبيب

كسينيا

الطبيب

كسينيا

الطبيب

كسينيا

الطبيب

كسينيا

الطبيب

كسينيا

- زفونتسوف : يقول إنه لابد من عملية جراحية .
- كسينيا : جراحة ؟ لا أبدا . لن أجعله ينام تحت المبيض أبدا .
- زفونتسوف : ولكن هذا جهل مطبق . إن الجراحة علم
- كسينيا : لا أهتم شعرة بعلبكم هذا . فهمت ؟! وأنت أيضا تتكلم معي بدون لياقة .
- زفونتسوف : إلى لا أتحدث عن اللياقة والأصول . إلى أتحدث عن جهلك .
- كسينيا : ما أذكأك أنت ! (يتبعد زفونتسوف . إيماءة غاضبة . تجرى جلافيرا في الغرفة)
- كسينيا : فيم العجلة ؟
- جلافيرا : جرس غرفة النوم (تنبها كسينيا إلى غرفة بوليتشوف)
- زفونتسوف : لقد اختار حماي وقتا غير ملائم للمرض .
- باشكين : أجل . إنها حماقة . إن الأذكاء يكونون ثروات من الهواء هذه الأيام . تماما مثل السحرة .
- زفونتسوف : همم ... وعلاوة على ذلك فالثورة قادمة .
- باشكين : أنا لا أرحب بها . فقد قامت ثورة ١٩٠٥ وكانت عملا فاشلا .
- زفونتسوف : في ١٩٠٥ كان هناك شغب وليس ثورة . كان الفلاحون والعمال في بيوتهم واليوم هم على جبهات القتال . هذه المرة ستكون الثورة ضد المسؤولين الحكوميين والمحافظين والوزراء .
- باشكين : لو كان الأمر كذلك نسأل الله التوفيق . فالوظفون أسوأ من القراء .. يلتصقون بالجسد بلا فكأك .
- زفونتسوف : من الواضح أن القيصر غير ملائم للحكم .
- باشكين : هناك حديث بشأن ذلك بين التجار . يقال إن أحد الرجال قد سيطر على الامبراطورة على نحو ما . (تظهر فارفارا على السلم تستمع)
- زفونتسوف : أجل . جريجوري راسبوتين .
- باشكين : على أية حال أنا لا أومن بالسحر .
- زفونتسوف : وهل تؤمن بالمشاق ؟
- باشكين : إنها أسطورة على ما يبدو . لقد كان لديها مئات الجنرالات لتختار منهم .
- فارفارا : يا له من هراء .
- باشكين : كل شخص يتحدث عن ذلك يا فارفارا يججوروننا . ومع كل فإنا اعتقد أنه لا غنى عن قيصر .
- زفونتسوف : القيصر موضعه الطبيعي في الرأس وليس في بروجراد . هل انتهى المرض ؟
- فارفارا : دعونا من ذلك . لقد جاء أحد المفتشين وأفاد إن قطارا محملا بالجرحى ينتظره هذا المساء .
- جلافيرا : حوالى خمسمائة رجل وليس هناك مكان لهم (تدخل جلافيرا) .
- جلافيرا : (لباشكين) . إنهم بسألون عنك (تخرج جلافيرا وباشكين . يترك بقعة على المنضدة) .
- فارفارا : لماذا أنت صرغ هكذا معه ؟ أنت تعلم تماما أنه يتجنس علينا لحساب أمي . لقد ظل يرتدى هذه القبعة لعشر سنوات . ذلك البخيل . إنها ملأى يبيع القفازة . لا أستطيع أن أفهم لماذا أنت وهذا الممثل
- زفونتسوف : أوه . كفى . أريد أن أستدين منه بعض النقود لأرشو بتلنج .
- فارفارا : لكني أخبرتك أن ليزا دوستجايف سترتب هذا الأمر مع جانا . إن ذلك سيكون أرخص أيضا .
- زفونتسوف : ستخدعك . ليزا .

- كسينيا : (من غرفة نوم زوجها) تعال واجعله ينام . إنه يتمشى فى الغرفة ويشخط فى باشكين . آه . يا لىلى .
- زفوتسوف : اذهبي أنت الآن يا فلاريا .
- بوليتشوف : (مرتديا روب دى شامير وشبشا) : حسن . وماذا أيضا ؟ هذه الحرب اللعينة .
- باشكين : (يتجه) ومن يجادل فى ذلك ؟
- بوليتشوف : لعينة بالنسبة لمن ؟
- باشكين : لنا نحن .
- بوليتشوف : ومن هم « نحن » ؟ إنك تقول إن الناس تكون الملايين من الحرب ؟ حسن ؟
- باشكين : للناس أقصد .
- بوليتشوف : الناس فلاح لا يهتم أن يعيش أو يموت . هذا هو ما تشير إليه نظريتك .
- كسينيا : لا تجهد نفسك من أجل الرب . إنه ضار بالنسبة لك .
- باشكين : لم أعن ذلك على الإطلاق . أى نوع من النظريات تدعو ذلك .
- بوليتشوف : النظرية الحققة . النظرية الأمنية . إلى أقول صراحة . عملي هو أن أجمع المال وعمل الفلاحين هو أن يزرعوا المحاصيل ويشربوا البضائع . أى نظرية أخرى بجانب ذلك ؟
- باشكين : هذا هو الحال بالطبع ومع ذلك ...
- بوليتشوف : حسن . مازال ماذا ؟ فبم تفكر حينما تسرقنى ؟
- باشكين : لماذا تهيننى .
- كسينيا : لماذا لا تفعلين شيئا يا فلاريا — أخبريه . التعليمات تقضى بأن ينام .
- بوليتشوف : هل تفكر فى الشعب ؟
- باشكين : لماذا تهيننى أمام الناس . أنا أسرقك ؟ لابد من إثبات ذلك .
- بوليتشوف : الأمر لا يحتاج لإثبات . كل واحد يعلم أن السرقة عمل مشروع وليس هناك معنى لإتهامتك . إنها لن تجعلك أفضل بل ستجعلك أسوأ وليس أنت الذى يسرق ولكنه الروبل .
- الروبل أكبر لص فى ...
- باشكين : يا كوف لا تبتف فقط هو الذى يمكنه قول ذلك .
- بوليتشوف : ولذلك فهو يفعل . حسن . تستطيع أن تذهب الآن . بئس لا يمكن رشوته لقد أخذ كفافيه منا . أخذ ما يكفى لكفنه وقبره . ذلك الشيطان العجوز (يخرج باشكين) ما كل هذا الزحام . ماذا تنتظرون ؟
- فارافارا : لا تنتظر شيئا .
- بوليتشوف : فعلا ؟ ففى هذه الحالة اذهبا لحالكما . أليس لديك ما تفعلينه يا كسينيا . هل هويت غرقنى ؟ إن هوانها فاسد . معبق بالرائحة الحمضية للأدوية . أجل . واجمل جلافيرا تخضر لى بعض الجمعة .
- كسينيا : يجب ألا تلوق الجمعة .
- بوليتشوف : افعلى ما اقوله لك . إلى أعرف ما يجب أن أتأمله وما يجب ألا أتأمله .
- كسينيا : (خارجة) آه لو تعلم (يخرج الكل من الغرفة)
- بوليتشوف : (يتمشى حول المائدة . متكئا عليها بإحدى يديه . ينظر فى المرأة ويتحدث بصوت عال) : إنك فى حال سيئة يا ييجور . وجهك ، يا أبنى ، لم يعد وجهك .
- جلافيرا : (تدخل يطبق عليه كوب من اللبن) هلك بعض اللبن لك .

- بوليتشوف : أعطية للقطعة وأحضرى لى بعض الجمعة .
 جلافيرا : لقد أ مرونى ألا أعطيك أى جمعة .
 بوليتشوف : لا تهتمى بما أمروك به . أحضرى الجمعة . انتظرى لحظة . ماذا تعتقدين ؟ هل سأموت ؟
 جلافيرا : مستحيل .
 بوليتشوف : لم لا ؟
 جلافيرا : لا أعتقد ذلك .
 بوليتشوف : لا تعتقدين ذلك ؟ كلا يا عزيزى . إن حالتى سيئة جدا . إلى أعرف ذلك .
 جلافيرا : لا أعتقد ذلك .
 بوليتشوف : امرأة عتيبة . تعالى . هيا نتناول تلك الجمعة وسأخذ بعض قطرات من الفودكا البرتقالية .
 ستتحسن صحتى (يذهب إلى البار الجانبى) . لقد أغلقوه . عليهم اللعنة . أولئك الخنازير يراقبوننى . يماملوننى كسجين . ما أشبهنى بالمعتقل .
 « ستار »

الفصل الثانى

حجرة استقبال فى بيت آل بوليتشوف . يجلس زفونتسوف وتياتين فى جانب إلى مائدة مستديرة عليها زجاجة من النبيذ (زفونتسوف يدهن سيجارة) : فهتمت ؟

- تياتين : بالأمانة ، يا أندريه ، هذا الأمر لا يعجبنى .
 زفونتسوف : لكن المال يعجبك .
 تياتين : للأسف المال يعجبنى .
 زفونتسوف : علام الأسف ؟
 تياتين : على نفسى بالطبع .
 زفونتسوف : الأمر لا يستحق .
 تياتين : وعلى كل حال ، فلعلملك ، أنا الصديق الوحيد لنفسى .
 زفونتسوف : ليتك تذكر ولا تتفلسف .
 تياتين : إلى أفكر . إنها امرأة مدللة وستكون الحياة معها صعبة .
 زفونتسوف : تستطيع أن تطلقها .
 تياتين : وأدعها تفرز بالمال ؟
 زفونتسوف : سترتب أن تحصل أنت عليه . أما شورا فسأروضها .
 تياتين : بأمانة . فإئنى ...
 زفونتسوف : حينما أنتهى منها سيتمجلون زواجها ويدفون مهرًا كبيرًا أيضًا .
 تياتين : فكرة حسنة . كم المهر ؟
 زفونتسوف : خمسون .
 تياتين : ألف ؟؟

- زفونتسوف : طبعاً ؟
- تيازين : معقول ؟؟
- زفونتسوف : ولكنك تستطيعين كميالة بعشرة .
- تيازين : آلاف ؟
- زفونتسوف : طبعاً عشرة آلاف روبل وليس عشرة روبلات .. يا غبي !
- تيازين : هذا كثير .
- زفونتسوف : إنسى الأمر إذن .
- تيازين : أجاد أنت بشأن ذلك ؟
- زفونتسوف : البلهاء فقط هم الذين يزلون حينما يتعلق الأمر بالمال .
- تيازين : (يضحك في نفسه) فكرة رائعة (يدخل دوستيجايف)
- زفونتسوف : جميل أن أراك تفهم شيئاً . في هذه الأيام الغبراء لا يستطيع بروتشاري مثقف مثلك أن يتحمل ...
- تيازين : فعلاً .. فعلاً .. لكن عليّ أن أذهب إلى المحكمة الآن .
- دوستيجايف : ماذا يزعمك يا ستيبان ؟
- زفونتسوف : كنا نتحدث عن راسبوتين .
- دوستيجايف : يالها من مصادفة . هيه . فلاح سيبري عادي يتبارى مع المطارنة والوزراء . لابد أن مفات الآلاف من الروبلات قد جرت بين يديه . لم يأخذ رشوة أقل من عشرة آلاف . إنها حقيقة أعرفها من أوثق المصادر . ماذا تشرهان ؟ بور جندي ؟ نبيذ ثقيل يجب تناوله مع الغذاء .
- ناس جهلة !
- زفونتسوف : كيف وجدت حمي ؟
- دوستيجايف : لم يكن على أن أجده . فلم يكن مخفياً . أعطنى كوباً يا ستيبان (يخرج تيازين بهطه) بوليتشوف في حالة سيئة . أستطيع أن أقول إن حالته خطيرة .
- زفونتسوف : أجل . أخشى أن ...
- دوستيجايف : أجل . هو ذلك . إنه يمضي الموت . لذلك فسوف يموت . ضيع ذلك في الاعتبار . هذه أيامنا حيث لا محل للتأشب أو الاكتفاء بالفرجة بالخنائير تقلب سياج الحكومة من كل الجوانب . وحتى المحافظ يدرك أن الثورة قادمة .
- تيازين : (يدخل مرة أخرى بكوب) : لقد خرج ييجور فاسيليفتش إلى غرفة الطعام .
- دوستيجايف : (يأخذ الكوب) شكراً يا ستيبان . هل قلت إنه خرج . حسن . لنذهب إلى هناك نحن أيضاً .
- زفونتسوف : الصناعيون يفهمون دروهم . إلى أعتقد ... (تدخل فلارافا والزافيتا)
- دوستيجايف : صناعيو موسكو ؟ أستطيع أن أوافقك .
- الزافيتا : إنهم يجلسون يشربون هنا كالعصافير بينا بوليتشوف بين هناك . شيء مفزع .
- دوستيجايف : لماذا تزدهر أمريكا ؟ لأن السلطة هناك في أيدي أصحاب الأعمال .
- فلارافا : جانا بولينجوف يعتقد بجد أن الطباخين في أمريكا يتسوقون بالسيارات .
- دوستيجايف : إنه أمر محتمل رغم أنه يمكن أن يكون خيالاً . أما زلت مهتمة بالعسكريين يا فلارافا ؟ أتريدن الحصول على رتبة مقدم .
- فلارافا : ياه .. هذه أمور قديمة جداً . بلذا تحلم يا تيازين ؟

- تيتانين : أهدا .. أنا أتكلم بشكل عام .
- إليرافيتا : (أمام المرأة) بالأمس روت لي جانا نكتة رائعة .
- دوسيتجايف : تعالى إذن واحكيها .
- إليرافيتا : ليس أمام الرجال . لا أستطيع .
- دوسيتجايف : لا بد أنها ليست رائعة بما يكفي .
- (تمس فافارا بشيء لإليرافيتا)
- إليرافيتا : يا زوجي العزيز أستظل جالسا هنا حتى تفرغ الزجاج ؟
- دوسيتجايف : وهل أسبب إزعاجاً لأحد ؟
- إليرافيتا : (إلى تيتانين) . ستبيان . هل تعرف الزمور الذي يقول : مبارك هو الرجل الذي لا يتبع نصيحة أهل السوء ولا يقف في طريق الخطأين .
- تيتانين : أعتقد أنني أذكر شيئا كهذا .
- إليرافيتا : (تشبك ذراعيها بذراعيه) : حسن . كل هؤلاء شريدون خطاة . وأنت شاب رقيق خلقت لضوء القمر والحب وما شابه ذلك . أليس كذلك ؟ (تدغمه بهينا)
- دوسيتجايف : بالك من امرأة ثرثرة .
- فافارا : فاسيل ييفيموفيتش . تعلم أن ماما و باشكين قد أرسلا في طلب الخالة ميلانيا .
- دوسيتجايف : الراهبة ؟ أوه . ذلك الوحش الخطير . إنها ستكون ضد تحالف زفونتسوف ودوسيتجايف وستؤيد تحالف كسينيا بوليتشيفا ودوسيتجايف .
- زفونتسوف : ربما أرادت أن تسحب نقودها من الشركة .
- دوسيتجايف : كم لميلانيا فيها . سبعون ألفا ؟
- زفونتسوف : تسعون .
- دوسيتجايف : مبلغ ضخم . أها كله أم للراهبات ؟
- فافارا : من يدري .
- دوسيتجايف : أوه . تستطيعين أن تعرفي جيذا . تستطيعين أن تعرفي أي شيء . نحذى الألمان — إنهم يعلمون عدد جنودنا على الجبهة وحتى عدد القمل في كل واحد منهم .
- فافارا : ألا تستطيع أن تكون جيذا ولو للحظة ؟
- دوسيتجايف : عزيزتي فافارا . لا تستطيعين أن تديرى تجارة أو حربا دون أن تكونى قادرة على أن تحصى النقود التي في جيبك . نستطيع أن نحسب نصيب ميلانيا بهذه الطريقة . توجد سيدة اسمها سكينيا بولويار يوفافا تشارك القديس نيكاندر صلاته الليلية ونيكاندر هذا يعرف كل شيء عن نقود الناس . ماذا بعد ؟ هناك رجل في مجلس الأبرشية — ستحتفظ به عند الحاجة . أريدك ، يا فافارا أن تتحدثي مع بولويار يوفافا ولو اتضح أنها نقود الراهبات فتعرفن طبعاً مدى السقطة التي وقعت فيها راهبتنا الفاتنة .
- جلافيرا : تفضلوا إلى غرفة الطعام .
- دوسيتجايف : ستكون هناك حالا . هيا بنا .
- فافارا : (تتظاهر بأن جونلتها قد علقت بالكرس) : أعطني يدك يا أندريه . أتصدق ؟
- زفونتسوف : وجدت من تستغفله .
- فافارا : بالك من غشاش . لقد تدهرت الأمر مع الخالة فماذا عن تيتانين ؟
- زفونتسوف : سأأخذه إليها .

- فلرفارا : يجب أن تسرع .
- زفونتسوف : لماذا ؟
- فلرفارا : بعد الدفن ستطول فترة الانتظار . أرى قلبه ضعيف ويحتاج كل ذلك لدى أسباب أخرى (يخرجون ويتركون جلافيرا التي تشيعهم بنظرة ملؤها الكراهية ثم تبدأ في تنظيف المائدة . يدخل لايتيف) .
- جلافيرا : لقد سرت إشاعة أمس بأنك اعتقلت .
- لايتيف : حقا ؟ لا أعتقد أنها صحيحة .
- جلافيرا : تمزح دائما .
- لايتيف : لا أجد قوت يومي .. لكن الحياة حلوة .
- جلافيرا : ستدق عنقك يوما بسبب نكاثك هذه .
- لايتيف : النكتة الحلوة تستحق البناء لا الجزاء .
- جلافيرا : أوه . إنك ثرثار . لقد أحضرت شورا طويئا دوستجايفا معها .
- لايتيف : همم .. لا داعي لها .
- جلافيرا : هل أحضر شورا هنا ؟
- لايتيف : فكرة طيبة . كيف حال بوليتشوف ؟
- جلافيرا : (بغضب) إنه ليس بوليتشوف بالنسبة لك . إنه أبوك الروحي .
- لايتيف : لا تغضبي يا عمة جلاشا .
- جلافيرا : إنه مسكين للغاية .
- لايتيف : مسكين ؟ انتظري دقيقة . إن أصدقائي جالعون . ألا يمكنك إحضار بعض الدقيق لهم أيتها العمة جلافيرا ؟ كيسان أو كيس .
- جلافيرا : هل أسرق غندومي من أجلك ؟
- لايتيف : ليس هذا أول ذنب ترتكبه .. لقد فعلت ذلك كثيرا من قبل . وأنا متحمل كل الذنوب . حقيقة الأولاد جالعون . إن لك في هذا البيت أكثر مما لأصحابه بفضل الجهد الذي تبذله .
- جلافيرا : لقد سمعت هذه القصص من قبل . الدقيق سيرسل لدونات الحطاب صباح الغد . تستطيع أن تأخذ كيسا منه (تخرج) .
- لايتيف : أشكرك كثيرا (يجلس على اريكة . يتأهب إلى أن تدمع عيناه بمسحها ويمدق بعينا)
- كسينيا : (تدخل مهممة) يجرى الشياطين من البخور .
- لايتيف : مساء الخير .
- كسينيا : أوه . ماذا تفعل هنا ؟
- لايتيف : أكان من الأفضل أن اتسكع في الطرقات ؟
- كسينيا : أحيانا لا أثر له . وأحيانا يظهر فجأة . كأنك تلعب الاستغماية . أبوك الروحي يرقد مريضا وأنت لا تكترث بشيء .
- لايتيف : ماذا تريد مني ؟ أن أمرض أنا ؟
- كسينيا : لقد جئتم كلكم وتعالون أن تقودوا الآخرين إلى الجنون . لا أستطيع أن أميز للحكاية رأسا من ذنب . هل سمعت عن رغبتهم في أن يحبسوا القيصر في قفص مثلما فعلوا مع بوجاتشوف ؟ والآن . أنت رجل متعلم . أخبرني . هل هذا حقيقي ؟
- لايتيف : كل شيء جالز . كل شيء .

- جلافيرا : (تنادى من خارج المسرح) : كسينيا يا كوفليفا . دقيقة من فضلك .
- كسينيا : ما الخطب ؟ إننى لم استرح لحظة . أوه يا عزيزى (تخرج) .
- شورا : (تدخل مهرولة) : هاللو .
- لايتيف : شورا . إلى ذاهب إلى موسكو وليس معى كوبك واحد . ساعدنى .
- شورا : معى ثلاثون روبلا .
- لايتيف : ألا يمكنك أن تجعلها خمسين ؟
- شورا : سأديرها لك .
- لايتيف : هنا المساء ؟ قطار الليل . أمكن ذلك ؟
- شورا : أجل . قل لى : هل ستقوم ثورة ؟
- لايتيف : لقد بدأت بالفعل ألم تقرأى الجرائد ؟
- شورا : لا افهم الجرائد .
- لايتيف : اسألى تياتين .
- شورا : ياكوف . قل لى بصراحة . من هو تياتين ؟
- لايتيف : شيء غريب .. إنك تقابلينه يوميا منذ ستة أشهر .
- شورا : هل هو انسان شريف ؟
- لايتيف : نعم .. لا بأس به .. شريف .
- شورا : لماذا تتكلم بدون حسم ؟
- لايتيف : إنه مصباح صغير . يكتشف شيء من الغموض . يبدو أنه ساحط .
- شورا : على من ؟
- لايتيف : لقد طرد من الجامعة فى عامه الثانى ، ويعمل عند ابن عمه ككاتب وابن عمه هذا
- شورا : زفوتسوف محتمل . أليس كذلك ؟
- لايتيف : إنه ليبرالى . ديمقراطى دستورى . وكلهم لصوص . أعطى النقود لجلافيرا وستوصلها هى لى .
- شورا : هل تساعدك جلافيرا وتياتين ؟
- لايتيف : يساعداننى فى ماذا ؟
- شورا : لا تراوغ يا ياكوف . أنت تعرف ماذا أعنى . أنا أيضا أريد أن أساعدك . أسمعنى ؟
- لايتيف : (مندهشا) : ما الحكاية يا فتاتى . إنك تتصرفين كأنك قد إستيقظت اليوم فقط .
- شورا : إياك أن تسخر منى ، يا أحمق .
- لايتيف : ربما أكون أحمق ولكنى ما زلت أريد أن أفهم ..
- شورا : فافارفا قادمة .
- لايتيف : أوه . لا أريد مقابلتها .
- شورا : تعال إذن بسرعة .
- لايتيف : (يلف كتيها برأعه) . حقيقة . ماذا حدث لك ؟ (يخرجان يغلقان الباب خلفها) .
- فارفارا : (تسمع القفل يصر . تصعد إلى الباب وتدبر المقبضة) : أهذه أنت يا جلافيرا (سكنته)
- شورا : هل أحد بالداخل هناك ؟
- لايتيف : يا للغموض (تبعد بسرعة . تظهر شورا ساحبة دونات من يده)
- دونات : إلى أين تأخذينى يا شورا ؟

- شورا : قف . أخيراً . هل أبى محترم بالمدينة ؟
- دونات : الفنى محترم فى كل مكان . إنت دائماً مشغولة بشيء .
- شورا : أيجترمونيه أم يخالفونه ؟
- دونات : لو لم يخالفوا منه ما احتراموه .
- شورا : لماذا يجونه ؟
- دونات : يجونه ؟ لا أعرف . ربما كان السائقون هم الذين يجونه . انه لا يساومهم أبداً . يدفع لهم ما يطلبون ، وسائق يغير آخر ، هكذا يسير الأمر .
- شورا : (تعبت بقدمها) إنك تهرأ لى .
- دونات : لا أبداً .. إنى أقول الحقيقة .
- شورا : صرت بغيضا . أصبحت رجلا مختلفا .
- دونات : لم يعد فى العمر ما يشجع على التمر .
- شورا : لقد تعودت أن تكيل المديح لأبى أمامى .
- دونات : وأنا لا أسبه الآن . كل سمكة لها قشورها .
- شورا : كلكم تكذبون .
- دونات : (يشفق) لا تفضى فالغضب لا يثبت شيئا . (تدخل جلافيرا)
- شورا : اذهب بعيدا (يفرج دونات) أقول يا جلافيرا . حسن . شخص ما قادم (تفتى خلف الستار) . يدخل الكسى دوسيتجايف . شاب أتيق يرتدى بنطلون ركوب وجاكت سويدى بأحزمة وأشرطة وجيوب كثيرة)
- الكسى : أنك تبدين أجمل فى كل يوم يا جلافيرا .
- جلافيرا : (بتعظيم) يسعدنى سماع ذلك .
- الكسى : ولكنى لا (يعترض طريق جلافيرا) لا أحب أن أرى شيئا لطيفاً دون أن أمتلكه .
- جلافيرا : دعنى أمر من فضلك .
- الكسى : بالتأكيد (يتأهب وينظر فى ساعته . تخرج جلافيرا .. تدخل أنطونينا يتبعها بعد قليل تياتين)
- شورا : (تظهر من خلف الستار) : أبرى أنك تغازل الخادومات أيضا .
- أنطونينا : إنه يغازل بلا تمييز حتى الأسماك .
- الكسى : الخادومات حين يتعمرن لا ينقصن عن شيئا عن التيللات .
- أنطونينا : أسمعت ؟ لقد أصبح يتحدث هكذا حتى لتحتدين أنه لم يكن على الجبهة بل كان يقضى وقته فى المواخير .
- شورا : من قبل كان غاملا كما هو الآن لكنه أصبح شجاعاً بالأقوال فقط .
- الكسى : إنى شجاع بالأعمال أيضا .
- أنطونينا : يا لك من كاذب . إنه جبان . وأبى جبان . إنه يخاف بدرجة بشعة أن تغويه زوجة أبىه .
- الكسى : ما هذا الخيال السقيم ؟!
- أنطونينا : وهو جشع بوقاحة . هل تعلمين أننى أدفع له روبلا وعشرين كوبكا فى اليوم لئلا يقول أشياء تخرج حيايى .
- الكسى : تياتين . هل تحب أنطونينا ؟
- تياتين : أحبها كثيرا .
- شورا : وأنا ؟

- تياتين : بصراحة ؟
شورا : طبعاً .
تياتين : ليس كثيراً .
شورا : ياه !! هل تعنى ما تقول حقاً ؟
تياتين : نعم .
أنطونيا : لا تصدقيه كلامه مجرد صدئ .
الكسى : أتمنى أن تتزوج أنطونيا يا تياتين ، فأنى ضجر بها .
أنطونيا : يا لك من غيى . اذهب بعيداً . فإنك تبدو كفسالة حيل .
الكسى : (يحيط بحصرها) أوه . يالك من شابة أرسقراطية . دعيك من هذه اللهجة السيئة .
أنطونيا : دعنى وحدى .
الكسى : بكل سرور (يراقصها)
شورا : أليس من الجائز أننى لا أعجبك بالمرّة يا تياتين ؟
تياتين : لماذا تريدن معرفة ذلك ؟
شورا : ذلك أمر مطلوب ومشوق .
الكسى : لماذا تراوغ يا تياتين ؟ إنها تريدك أن تتزوجها . كل الفتيات اليوم يتقن إلى أن يصبحن أرامل
أبطال إن ذلك يعنى رزقاً طيباً ، ومجداً ومعاشاً ، وما إلى ذلك .
أنطونيا : يعتقد أنه ظريف .
الكسى : سأخرج لحال سبيل . رافقينى للهو الخارجى يا طونيا .
أنطونيا : لن آتى .
الكسى : أريد أن أقول لك شيئاً . إنى جاد . هيا بنا .
أنطونيا : لعلك تريد أن تقول حماقة .
شورا : تياتين . هل أنت رجل منصف ؟
تياتين : لا .
شورا : لماذا ؟
تياتين : لأن ذلك لا يفيد .
شورا : ما دمت تقول ذلك فأنت رجل منصف محل ثقة . والآن قل لى بصراحة . هل ينصحبونك
أن تتزوجنى ؟
تياتين : (يأخذ برهة من الوقت ليشمل سيجارة) : أجل .
شورا : وتعتقد أنت أنها نصيحة رديئة ؟
تياتين : بالضبط .
شورا : لماذا ؟ إنك لم أتوقع ذلك . لقد اعتقدت أنك ...
تياتين : لا بد أنك أخذت فكرة سيئة عنى .
شورا : كلا . مطلقاً . إنك رائع ولكن ربما تكون ماكراً . ربما أنك تتظاهر بأن تكون مستقيماً .
أنتفى عينى ؟
تياتين : هذا ليس من شأنى . إنك ذكية قاسية مثل أليك . بصراحة إنى خائف منك وإنك حريفة
مثل بيجور فاسيلفتش . شيء كجمرة النار .
شورا : تياتين . أنت رائع .. مكار فظيع .

- تياتين : وجهك لا مثل له .
- شورا : أما عن الوجه فلذلك فقط لصنف الصدمة . أنت هم .
- تياتين : فكرى على هواك . فى رأى أنك صائرة إلى ارتكاب فعل إجرامى . بالنسبة لى فىلى
- محدد على الحيلة ويكفى لأهل كالمقرر المسكنة .
- شورا : ولماذا هى مسكنة ؟
- تياتين : لا أعرف . ربما لأن المرر لم تثبت لها أسنان ولا تستطيع العض .
- أنطونيا : (تدخل) . ذلك للمعوه الكسهاى قرص أذن وأعد كل تقوى . اللص . سيشرى حتى
- الثالة . أنا متأكلة . أنا وهو لا نصلح لشيء .. مجرد أولاد تجار خاليين . هل ترين ذلك مثيرا
- للسخرية ؟
- شورا : طونيا . إنسى كل شيء سوى قلته لك عنه .
- أنطونيا : تعنين تياتين ؟ لماذا قلت عنه ؟ إلى لا أذكر .
- شورا : أنه يريد أن يتزوجنى .
- أنطونيا : لماذا تعنين ذلك سها ؟
- شورا : من أجل تقوى .
- أنطونيا : أوه . نعم . إن هذا شيء فظ يا تياتين .
- شورا : بما يؤسف له أنك لم تسمى إجاباته عن أسفلى .
- أنطونيا : دورم . أأذكرين شويرت دورم ؟
- تياتين : هل هو شويرت ؟
- أنطونيا : إن دورم يبدو كئيب سمن . ذلك الطائر الشره ... فى إفريقيا .
- شورا : يا للأشياء التى تفكرين فيها .
- أنطونيا : إلى أحب الأشياء المريعة . حينما تكونين خائفة لا تشعرين بالملل . إلى أحب أن أجلس فى
- الظلام فى انتظار أقصى ضخمة ترحف إلى ...
- تياتين : (ممتسما) تعنين الأفعى التى فى حديقة الحيوانات .
- أنطونيا : كلا . شيء أكثر رعبا .
- شورا : إنك مسلية . دائما تفكرين بأشياء جديدة فى حين أن كل شخص يتحدث دائما عن نفس
- الأشياء . الحرب وراسبوتين . القيصرية . الألمان . الحرب والثورة .
- أنطونيا : مستكونين ممثلة أو رابعة .
- شورا : رابعة ؟ يا للسخافة .
- أنطونيا : من الصعب جدا أن تكرر رابعة . سيكون عليك دائما أن تلعنى نفس الدور
- شورا : أريد أن أكون لوباً . مثل نانا عند زولا .
- تياتين : تتحدثين بطريقة . أف .
- شورا : أريد أن أفسد الناس . أن أعبد فأرى .
- تياتين : ممن ؟ ولم ؟
- شورا : لمرض ألى . لكل شيء . انتظرى حتى تقوم الثورة وسأريك . سترين .
- أنطونيا : تعتقدين أن الثورة مستقوم ؟
- شورا : أجل .
- تياتين : الثورة آتية (تسخل جلافيها)

- جلافيرو : شورا . أمت الأم ميلانيا وييجور فاسيليفتش يريد أن يستقبلها هنا .
- شورا : أف . الحافلة ميلانيا . تبأ لها . أطفلى ! إلى غرفتي . تياتين . هل تحترم زفونتسوف ؟
- تياتين : إنه ابن عمى .
- شورا : ليست هذه إجابة .
- تياتين : عموما أعتقد أن الأقارب لا يحترم بعضهم البعض كثيرا .
- شورا : هذه هى الإجابة .
- أنطونينا : ألا تستطيعين أن تجدى شيئا مثيرا لتحللى عنه ؟
- شورا : إنك ساعر جدا يا تياتين .
- تياتين : آسف . لا أستطيع أن أمنع ذلك .
- شورا : وملابسك أيضا مثيرة للسخرية .
- (يخرجون كلهم . تفتح جلافيرو بابا كان مخفيا بالمعلقات . يظهر بوليتشوف بالباب الذى خرج منه الشباب . تحمل الأم ميلانيا عصا وتدخل بهبط وعظمة . تقف جلافيرو حانية رأسها وتعيد الستارة)
- ميلانيا : إذن فمزلت تسكمين هنا أيتها الداعرة . ألم تطردى بعد ؟ ولكنك ستطردين حالا .
- بوليتشوف : غلظيا للدير لترهين وخلاف ذلك لدينا نقود .
- ميلانيا : أوه أنت هنا ؟ اللعنة . ييجور . تيلو مريضا . ليساعلك الله .
- بوليتشوف : أغلقى الباب يا جلافيرو ولا تدعى أحدا يدخل . إجلسى .. سماحتك . ماذا سنناقش ؟
- ميلانيا : الأطباء لا يفهمون .. أليس كذلك . الرب يصير يوما .. يصير عاما وقرنا
- بوليتشوف : ستحدثن عن الرب فيما بعد . العمل أولا . أتيت لتحللى بشأن نقودك .. أعلم ذلك .
- ميلانيا : النقود ليست لى . إنما تخص الدير .
- بوليتشوف : لا فرق . الدير . المراسم . السرقة . لماذا يقلقك أمر النقود ؟ تخافين أن أموت وتفقدنهما ؟
- ميلانيا : لا يمكن أن أفقدهما . لا أريد أن أقع فى أيد غريبة .
- بوليتشوف : إذن فأنت تريد أن تسحبها من الشغل . الأمر سيان عندى . اسحبها من الشغل إن أردت ولكن تذكرى . ستخسرين بذلك . فإن الروبلات هذه الأيام تتكاثر كالقمل فى أجساد الجنود ولن أموت . لست ذلك المريض .
- ميلانيا : لا نعرف اليوم أو الساعة التى سنموت فيها . هل كتبت وصيتك ؟
- بوليتشوف : لا .
- ميلانيا : إن هذا هو الوقت المناسب . ماذا لو اختارك الله فجأة ؟
- بوليتشوف : ماذا يريد منى ؟
- ميلانيا : كف عن هذا التجديف . تعرف أن لا أحب أن أسمع ذلك وبجانب ذلك فإن منصبى المقدس لن يسمح لى ...
- بوليتشوف : اخرجى من هنا للموضوع يا ملاشا . يعرف بعضنا البعض تماما . يمكنك أن تأخذى نقودك إن أردت . بوليتشوف يملك الكثير منها .
- ميلانيا : لا أريد أن أسحب نقودى من الشغل ولكن أريد أن أحول القواطر باسم كسينيا . هذا ما جئت لأخبرك به .
- بوليتشوف : مفهوم . حسن . فى حالة وفاتى فإنه زفونتسوف سينصب على كسينيا وستساعدته فلارافرا على ذلك .

- ميلانيا : ما هذه الطريقة التي تتحدث بها . أجد جديد عليك ؟ غلت هجنتك من الحقد .
- بوليتشوف : لقد وجهت حقدي إلى الطريق الآخر . والآن لتحدثن عن الآب والابن والروح القدس حينما يقضى الشباب في الإثم والخطية
- ميلانيا : فإن الشيفوخة ستقضى في تطهر الروح
- ميلانيا : محسن . حسن . تحدث .
- بوليتشوف : خذى نفسك مثلاً . إنك تحمدن الله بهرا وليلا بنفس الطريقة التي تفعلها جلافرا معي .
- ميلانيا : لا تحمد على الله يا رجل . هل جنت ؟ جلافرا تحمدك ليلاً — كيف ؟
- بوليتشوف : تريدني أن أعيرك ؟
- ميلانيا : كفى تجديفاً . سأقول لك . فكر بنفسك .
- بوليتشوف : احتفظي بهيولك . إني أتحدث بكلام بشرى . ليس بصلاة مقدسة . لقد قلت لجلافرا إنها ستطرد حالاً . وهذا يعني أنك تعتقدين أنني سأموت ولكن لماذا ؟ إن فاسيا دوسيتجايف بكبري بتسع سنوات وهو أكثر شراً ولكن صحته جيدة وسيمش عمراً طويلاً وزوجته رائعة . إنني آتم بالطبع . لقد عاملت الناس معاملة سيئة بل يمكنك أن تحتريني زنديقا ولكن كل الناس يعامل بعضهم البعض معاملة سيئة . الحياة هكذا . لن يمكنك منع ذلك .
- ميلانيا : لا تب أمام .. أمام الناس . تب أمام الله . الناس لن يغفروا لك ولكن الله غفور رحيم .
- بوليتشوف : إنك تعلم أنه قد سرق كثير من الخطاة في الماضي ولكنهم لو أعادوا ما لله لله غفرا .
- ميلانيا : لعلكم . لو سرت الناس ولكن أعطيت شيئا للكنيسة فلن تكوني لسة . ستكوني تقية .
- بوليتشوف : لا أريد أن أسمع تجديفك . لست غيبا . يجب أن تفهم . إن الشيطان لن يستطيع غواية الناس إذا لم يسمح له الله .
- بوليتشوف : شكرا جزيلاً !!
- ميلانيا : ماذا تقصد ؟
- بوليتشوف : لقد أرحت عقل . إنه يفهم أن الله يعطي الشيطان حرية في أن يغويننا وهذا يعني أنه شريك في الشر للشيطان ولي ...
- ميلانيا : كلمات كهذه .. كلماتك هذه ... لو أخبرت بها القس . الميجل نيكاندر ...
- بوليتشوف : قيم أخطأت ؟
- ميلانيا : صابئ . فقط فكر — أي أفكار تسلت إلى عقلك هذا المريض ؟ ألا تفهم أن الله حينما يعطي الحرية للشيطان ليغويك فإن هذا يعني أن الله قد تمحل عقلك ؟
- بوليتشوف : أنا مجدف ؟ لماذا ؟ لأنني أحببت النقود ؟ . لأنني أحب النساء ؟ لأنني تزوجت أختك الحمقاء من أجل نقودها ؟ أنني كنت عشيقاً لك ؟ ألكذلك أنا مجدف ؟ أف . إنك غراب ناعم . تقفين هنالك تتعقبن بلا معنى .
- ميلانيا : (مذهولة) لماذا يا بيجور ؟ ماذا دهاك ؟ لقد جنت . إن الله واسع الرحمة .
- بوليتشوف : تصلين ليلاً ونهاراً تحت دقات الأجراس ، ولكن لن تصليني . أنت لا تعرفين .
- ميلانيا : بيجور . أنك تفوس في حفرة ما لها من قرار . في قعر جهنم ... في أيام كهذه ... حيث يتحطم كل شيء ويتهشم عرش القياصرة تعصف به قوى شريرة . ياله من زمن معاد للمسيح .. لعل يوم القيامة قريب .
- بوليتشوف : قيم ستفكرين بعد ذلك ؟ يوم الحساب . يوم الحشر . أف . إنك تتعقبن . تقفين تتعبن . اذهبي . عودي إلى كركك وبناتك هؤلاء . أطرى هاتيك المنشدات وهذا ما سأخذلنهن مني

- بدلاً من القود .
- [يأتي بإصبعه حركة سوقية تعني أنها لن تأخذ سوى قبض الرخ]
- ميلانيا : (مصلومة وتبهلوى على كرسي) : أوه . الوعد .
- بوليتشوف : جلافيرو دافرة وأنت .. و .. أنت ماذا تكونين ؟
- ميلانيا : إنك . بيتان . أنت كذاب (عجب واقفة) أفانك سموتت حالا . أياها الحشرة .
- بوليتشوف : اعرجي . اعرجي قبل أن ...
- ميلانيا : أفسى . شيطان (تخرج) .
- بوليتشوف : (يندم ويبرش جانيه الأيمن ويصيح) : جلافيرو !!
- كسينيا : (تدخل) ما الخطب ؟ أين ميلانيا ؟
- بوليتشوف : طارت .
- كسينيا : أمتي ألا تكونا تشاجرتما أنت وميلانيا .
- بوليتشوف : هل تتبين أن عملي هنا طويلا ؟
- كسينيا : أعطيني فرصة لأقول كلمة . إنك يا ييجور لم تحادثني مطلقاً في الفترة الأخيرة . كما لو كنت قطعة من أثاث . ماذا تريد أن أفضل ؟
- بوليتشوف : انطلقني . لا تترددني .
- كسينيا : ماذا يمكن أن يكون قد حدث على ظهر الأرض . إن البيت كمصححة عقلية . إن زوج ابنتك هذا قد حول غرفته بالطابق العلوي إلى حمارة . صبح يتسكعون . يقتلون اجتماعات . بالأسع عُبوا سبع زجاجات من النبيذ الأحمر وبالإضافة لكلمات كثيرة من القودكا . البواب إسماعيل يقول إن الشرطة تضاهقه تريد أن تعرف من يأتي إلى البيت وهم فوق يعزفون على نفس الأوتار . كلها عن القيصير ووزرائه . إلام تلبر رأسك .
- بوليتشوف : اكمل أيها الفصيح . حينما كنت شاباً كنت أحب أن أجلس في الحان وأسمع الموسيقى
- كسينيا : لماذا جاءت ميلانيا .
- بوليتشوف : إنك كاذبة رديئة يا كسينيا . إنك أغبي من أن تكوني كاذبة ذكية .
- كسينيا : أي كذب كذبه ومتى ؟
- بوليتشوف : الآن . لقد أنت ميلانيا هنا بترتيب ممك لتسحب نقودها من الشغل .
- كسينيا : من قال إلى رتب شيئا معها ؟ يا لأفكارك .
- بوليتشوف : أوه . حسن . اسكت (يدخل الأب بالفلين ودوستيجاييف وزفوتسوف . تهلو عليهم الإثارة)
- دوستيجاييف : ييجور . إسمع إلى الأخبار التي أتى بها الأب بالفلين من موسكو .
- كسينيا : أليس من الأفضل أن تمام يا ييجور ؟
- بوليتشوف : حسن أياها الأب بالفلين . كل أذان صافية .
- بالفلين : ليست لدى أخبار طيبة لأقولها لك وفي رأيي فإنه حتى الأخبار الطيبة تعتبر أخباراً سيئة . لانه لا أحد يعتقد أنه يوجد شيء أفضل من حياتنا قبل الحرب .
- دوستيجاييف : كلا . لا أوافقك على ذلك . (يمس زفوتسوف بشيء لحامته)
- كسينيا : قلت إنها تبكي ؟
- دوستيجاييف : من التي تبكي .

- كسينيا : الراهبة .
- دوستجايف : لماذا ؟
- بوليتشوف : اذهب وانظر ماذا يزعجك وأنت أيها الأب اجلس وقل لنا الأخبار .
- دوستجايف : إلى أعجب . ما الذى يمكن أن يستدر دموع ميلانيا .
- بالين : لقد بدأت فتته عظيمة فى موسكو . حتى المعتدلون يؤكّدون أن القيصر يجب أن يخلع لعدم كفايته .
- بوليتشوف : لقد كان كفتاً لثمة عشرين عاما .
- بالين : إن قوة الرجل تضمحل على مر السنين .
- بوليتشوف : فى عام ١٩١٣ حينما احتفلت عائلة لومانوف بذكرى مرور ثلاثمائة عام منذ تربعها على العرش صافحنى القيصر نيقولاى . كانت الأمة كلها مبهجة . كان مهرجانا عظيما فى كوستروما .
- بالين : كان ذلك حقا . الناس ابتهجت .
- بوليتشوف : إذن ماذا حدث ؟ لدينا برلمان الآن ... كلا . ليس القيصر . إنه شيء فى الأعماق . عند الجبلور .
- بالين : الأوتوقراطية هى الجبلور .
- بوليتشوف : كل فرد يثق بنفسه . بقوة الذاتية . ولكن أين هذه القوة . إنها تفقد فى الحرب .
- إلزابيتا : (تظهر عند الباب) هل تقيمون احتفالا أيها الأب بالين ؟
- بالين : ياله من سؤال .
- إلزابيتا : أين زوجى ؟
- بالين : كان هنا .
- إلزابيتا : ما كل هذه الجدية اليوم أيها الأب بالين ؟ (تخرج)
- بوليتشوف : أيها الأب .
- بالين : ماذا تريد أن تقول ؟
- بوليتشوف : الكل آباء . الله أب . القيصر أب . أنت أب . ولا قوة لدينا . أنتم كلكم تعيشون بموتوا . لا أعنى نفسى . أعنى الحرب . الموت الكبير . كنتم متوحش فى سيوك أطلق على الناس هدىء من روعك يا ييجور فاسيليغيتش .
- بالين : قل لى كيف ؟ من ذلك الذى سيدؤى ؟ هدىئى أنت أيها الأب . أظهر قدرتك .
- بالين : اقرأ الكتاب المقدس . التوراة . تذكر سفر يشوع وسوف تجد أن الحرب قانون طبيعى .
- بوليتشوف : كف عن ذلك . أى قانون ذاك ؟ تلك أسطورة إنك لن توقف الشمس . أنت كذاب .
- بالين : أن تجهد على الله خطيئة كبرى . يجب أن تقبل العقاب على حياتنا الأثمة . بتسليم وخضوع وقلب نادم .
- بوليتشوف : وهل تقبلت أنت برضا اسامة الأسقف جوين إليك ١٩ لقد رفعت عليه قضية فى المحكمة وتجنّدت زفوتسوف بمحميا عنك . وشهد لصالحك المطران .. أما أنا فأعلم أية محكمة سأشكو مرضى ؟ موفى قبل الأوان ؟ هل ستتم بتسليم وخضوع وقلب نادم ؟ هيه ؟
- بالين : كلا . إنك ستنتأوه .
- بالين : إن مقامى يعنى من أن أسمع مثل هذا الكلام ، لأن هذا الكلام ...
- بوليتشوف : كف عن ذلك يا بالين . إنك انسان . إن رداء الكاهن مجرد غطاء . وتحت ذلك الغطاء

- فَأَنْتَ إِنْسَانٌ مِثْلِي . قَالَ الطَّيِّبُ إِنَّ قَلْبَكَ ضَعِيفٌ . وَمَصَابٌ بِالسَّمَةِ .
 : إلى أين تقود مثل هذه الأحاديث ؟ ثب إلى رشدك ودع التقوى تدخل قلبك . لقد كتب في
 اللوح المحفوظ ...
- بوليتشوف : لم يكتب بجزم وصرامة . يبدو ذلك .
 : كان ليف تولستوى مجذبا . كان طيباً ولكنه كان لعيناً لعدم إيمانه . وقد حاول أن يهرب من
 الموت في الغابات كحيوان وحشي (تدخل كسينيا)
- كسينيا : حضر موكبى يا ييجور . يقول إن الشرطة اعتقلت ياكوف ويريد أن يعرف ...
 بوليتشوف : حسن شكرا من أجل مواعظك أيها الأب بافلين . سأزعجك مرة أخرى (يخرج بافلين)
 دعى باشكين يدخل يا كسينيا وقول لجلافيرا تحضر طعامى . أجل والفودكا البرتقالية .
 : لن تلوق قطرة من الفودكا (تخرج كسينيا) .
- بوليتشوف : أستطيع أن أتناول أى شيء . اذهب بعيدا (ينظر حوله . يهمهم ويهمهم) الأب
 بافلين .. جولين .. يجب أن تدخن التوباك يا ييجور حيث تستطيع سحب الدخان أن تحفى
 بعض الأشياء (يدخل باشكين)
- بوليتشوف : ما الخبر يا موكبى ؟
 : كيف حالك يا ييجور فاسيليفيتش
 بوليتشوف : أفضل كثيرا . إذن فقد اعتقل ياكوف .
 : أجل ليلة أمس . يا لها من فضيحة .
 بوليتشوف : وحده ؟
 : يقولون مع بعض صانعى الساعات وآخرين وكالميكزف المدرس الذى كان يعطى الكسندرا
 ييجور وذا درسا وييرغونوف الوقاد . إنه ثائر معروف . حوالى دسنة فيما يقولون .
- بوليتشوف : كلهم من أعداء القيصر ؟
 : من كل الأصناف . بعضهم ضد القيصر . بعضهم ضد كل الأغنياء . يريدون أن يدير
 العمال الدولة .
- بوليتشوف : هراء .
 : بالطبع .
 بوليتشوف : سيتلعون الدولة .
 : بالضبط .
- بوليتشوف : أجل ولكن ماذا لو فشلوا ؟
 : وهل يستطيعون أن يعملوا شيئا بدون أصحاب أعمال ؟
 بوليتشوف : صدقت لن نستطيعوا أن نتقدموا أبدا بدونك أنت وفاسيا دوستيجاييف .
 : أنت أيضا من أصحاب الأعمال .
 بوليتشوف : وأنا أيضا .. لكن هل تقول إنهم يفتنون .
 : (يتنهد) هما تكفر بالعالم القديم .
 بوليتشوف : وبعد ذلك ؟
 : نفنض عباره عن أقلامنا .
 بوليتشوف : تبدو كترانيم .
 : أى ترانيم . إنهم يقولون إنهم يكرهون القيصر والتقصير .

- بوليتشوف : يا سلام . شياطين متاعيس هيه (يتأمل) حسن . وماذا تريد ؟ (تحضر جلافيرا الطعام والفودكا)
- باشكين : أنا ؟ لا شيء .
- بوليتشوف : إذن لماذا جئت ؟
- باشكين : لأسأل من أضاع مكان ياكوف .
- بوليتشوف : سرجى بوتابوف .
- باشكين : له نفس الأفكار . لا يؤمن بإله ولا بقيصر .
- بوليتشوف : إذن فهو أيضا واحد منهم .
- باشكين : إننى أقترح مكروسوف . إنه متحمس لأن يعمل عنك . وهو رجل متعلم وكفء .
- جلافيرا : الطعام سيرد .
- بوليتشوف : ذلك الشرطى ؟ اللص ؟ ما الذى جرى له ؟
- باشكين : من الخطر فى هذه الأيام العمل بالشرطة . كثير من الرجال يتركون الخدمة .
- بوليتشوف : خطر ؟ الفران . حسن . أرسل بوتابوف إلى هنا صباح الغد . هيا يا جلاشا . وصل العازف البوق ؟
- جلافيرا : يجلس فى المطبخ .
- بوليتشوف : بعد أن أتناول طعامى أدخله . لماذا هذا البيت هكذا ؟
- جلافيرا : كلهم فوق .
- بوليتشوف : (يحب الفودكا) أوه . حسن . تبدين منزوعة . ما الحكاية ؟
- جلافيرا : أمتنى ألا تشرب . لا تؤذ نفسك . لا تكن ضميغا . إرم كل ذلك بعيدا أو اهرب منه . إنهم سيأكلونك حيا كالخشرة . هيا لنخب بعيدا . إلى سيريا .
- بوليتشوف : اصرفى النظر عن ذلك فهو أمر متعب .
- جلافيرا : سنذهب إلى سيريا . سأعمل . لماذا تظن هنا ؟ لا أحد يهتم بك . كلهم ينتظرون موتك .
- بوليتشوف : إن ذلك سيم يا جلاشا . لا تؤلىنى . إنى أعرف كل شيء وأرى كل شيء . أعلم أنك ... أنك أنت وشورا هما اللذان ربحتما من الدنيا . أما الباقى فهم مفقودون بالنسبة لى . ربما أشقى . أدخل ذلك العازف .
- جلافيرا : هل تناولت طعامك ؟
- بوليتشوف : خذنى الطعام . أدخل شورا (يتركونه وحده يجمع كنوس الفودكا واحدا وراء آخر . يدخل العازف هيته مزربة . يحمل بوقا كبيرا فى حقيبة مدلاة من كتفه)
- العازف : صحة جيدة يا سيدى .
- بوليتشوف : (مضطجعا إلى الخلف) صباح الخير . اجلس . أغلقى الباب يا جلاشا . إذن فهذا أنت .
- العازف : نعم يا سيدى .
- بوليتشوف : لن أؤخرك كثيرا . حسن . لنسمع . كيف تشفى المريض ؟
- العازف : إنه علاج بسيط يا سيدى . تعود الناس أن يأخذوا علاجهم من الصيدالة ولا أحد يصدقنى . لذا فأنا أطلب أمتاعى مقدما .
- بوليتشوف : ليست فكرة سيئة . هل تشفى الناس ؟
- العازف : لقد شفيتهم بالحق .
- بوليتشوف : ومع ذلك لم تثر .

- العاذف : إن المرء لا يرى بالأعمال الطيبة .
بوليتشوف : أتتذكر هكذا ؟ ما هي الأمراض التي تشفيها ؟
العاذف : كل الأمراض تأتي من سبب واحد . هواء فاسد في الأمعاء . لذا فإن علاجي يصلح لها جميعا .
بوليتشوف : (يضحك) أراك تتحدث بشجاعة . حسن . أرنا بوقك هذا .
العاذف : أيمكن أن تدفع روبلا ؟
بوليتشوف : روبل . يمكن تديره . أمعلك روبل يا جلاشا ؟ ها هو . إن أجرك ليس عاليا .
العاذف : هذا كبداية (يفتح الحقبة ويخرج بوقا غليظا) (تدخل شورا بسرعة)
بوليتشوف : معالج بالعقد . شورا ؟ تعالى . أعطها نفخة (يسلك العاذف حنجرته ثم يطلق صفارة ثم يسعل)
بوليتشوف : هل هذا كل شيء ؟
العاذف : أربع مرات في اليوم لمدة خمس دقائق وهذا كل شيء .
بوليتشوف : ويموت المريض ؟
العاذف : كلا . مطلقا . لقد شفيتهم بالمئات .
بوليتشوف : مفهوم . والآن أصدقني القول . ماذا تعتبر نفسك ؟ أحمق أم مختلا ؟
العاذف : (يتنهد) أنت مثلهم . أنت أيضا لا تصدق .
بوليتشوف : (يتسمم) لا تراوغ . أجبني مباشرة . أحمق أم مختل . سأعطيك النقود .
شورا : لا داعي لاهاتته يا ألي .
بوليتشوف : أنا لا أهيته يا شورا . ما اسمك يا دكتور ؟
العاذف : جيراثيل أو فيكوف .
بوليتشوف : جيراثيل (يضحك) من كل ال ... إذن فهو جيراثيل . هيه ؟
العاذف : إنه اسم كبقية الأسماء ... ليس فيه ما يضحك .
بوليتشوف : حسن . ماذا تكون ؟ أحمق أم مختلا ؟
العاذف : أيمكن أن تعطيني ستة عشر روبلا ؟
بوليتشوف : جلاشا . هاتي النقود هنا . إياها في غرفة النوم . لماذا ستة عشر يا جيراثيل ؟
العاذف : غلطتي . كان يجب أن أطلب أكثر .
بوليتشوف : إذن فأنت أحمق .
العاذف : كلا . لست أحمق .
بوليتشوف : فمختل إذن .
العاذف : ولا مختل . أنت تعرف أن المرء لا يستطيع العيش دون بعض من الخداع .
بوليتشوف : هذا هو الحق بعينه . هذا يا ألي مؤسف لكنه الحق .
شورا : ولكن ألا تخجل وأنت تخدع الناس ؟
العاذف : ولماذا أخجل ماداموا يصدقون .
بوليتشوف : (مثيرا) إنه حق مرة أخرى . ألا ترين يا شورا ؟ إنه حق . الأب باطلين لا يمكنه قول أشياء كهذه . لا يبرؤ .
العاذف : يجب أن تدفع لي أكثر من أجل الصراحة . خذها مني . إن بوق يشفي بعض العامة .
بوليتشوف : أصدقك . أعطية خمسة وعشرين روبلا يا جلاشا . أعطية أكثر قليلا . أعطيه كل ما يطلب .

- العارف : ممنون يا سيدى . هلا جريت البوق ؟ إن له بالفعل بعض التأثير .. الشيطان أدرى بسببه .
بوليتشوف : كلا . شكرا . آه . جيرائيل . جيرائيل (يضحك) أرنا كيف تعمل . تعال . مارس مهنتك . أعطها نفخة .
(ينفخ العازف نفخة عالية : تنظر جلافيرا لبوليتشوف بارتياح . تغطي شورا أذنها وتضحك)
بوليتشوف : انفخ بكل قوتك (يدخل دوسيتجايف وعائلته . زفونتسوف وزوجته ، باشكين وكسينيا)
فارافرا : ما هذا يا أبى ؟
كسينيا : ييجور . بم تشغل نفسك ثانية ؟
زفونتسوف : هل أنت ثمل ؟
بوليتشوف : دعه ورشأنه . كيف تمرؤ ؟ هيا يا جيرائيل . صم آذانهم . هذا جيرائيل الملاك ينفخ فى الصور .
كسينيا : أوه . يا إلهى . لقد جن الرجل .
باشكين : ألم أقل لك ؟ ألا ترى ؟
شورا : هل تسمع يا أبى ؟ يقولون إنك جنت . إذهب أبها العازف . إذهب .
بوليتشوف : كلا . لا تذهب . انفخ يا جيرائيل . يوم الحشر . نهاية العالم . انفخ .

ستار

الفصل الثالث

حجرة الطعام . يبدو كل شيء وقد تحول عن موضعه . عل المنضدة أطباق غير نظيفة . ممالور ، شط سوق . وزجاجات . وفى احد الاركان توجد حقائب سفر ، واحدة منها مفتوحة وقد أخذت ثقلب محبوباتها خادمة الدير تاييسا التى ترتدى قلنسوة طويلة مدببة . تقف أمامها جلافيرا تمسك فى يدها صينية يطفىء الغرفة مصباح معلق فوق المائدة .

- جلافيرا : هل أتت الأم ميلانيا لتمكث فترة طويلة ؟
تاييسا : لا أعرف .
جلافيرا : لماذا لم تنزل باستراحة الكنيسة ؟
تاييسا : لا أعرف .
جلافيرا : كم عمرك ؟
تاييسا : تسعة عشر (يظهر زفونتسوف عند السلم)
جلافيرا : ولا تعرفين شيئا . لماذا تكونين ؟ قطرة بيرة أم ماذا ؟
تاييسا : غير مسموح لنا أن نحادث العامة .
زفونتسوف : هل تناولت الراهبة الشاى ؟
جلافيرا : كلا .

- زفونتسوف : إذن مسخني البراد حالا (تخرج جلافيرا بالبراد)
- زفونتسوف : ماذا حدث ؟ هل أخافكم الجنود ؟
- تاييسيا : أجل يا سيدى .
- زفونتسوف : ماذا فعلوا ليخيفوكم ؟
- تاييسيا : لقد ذبحوا بقرة وهذبوا بأن يمحرقوا الدين . لا مؤاخلة (تخرج بكومة من المفروشات) .
- فارغارا : (من الصلاة) يا للحقارة . أنت هنا تتجاذب أطراف الحديث مع الراهبة .
- زفونتسوف : تعلمين أن مجرد راهبة فى بيتنا غير مناسب .
- فارغارا : ليس بيتنا بعد . هل وافق تياتين ؟
- زفونتسوف : تياتين حمار أو هو يدعى الأمانة .
- فارغارا : انتظر . يبدو أن الذى يصيح (تسمع على باب والدها)
- زفونتسوف : رغم أن الأطباء قالوا إنه بحالة عقلية جيدة إلا أن ذلك المشهد الأخرق مع عازف البوق ..
- فارغارا : لقد فعل مشاهد أكثر حماقة هذه المرة . يبدو أن أواصر الصداقة تتعقد بين الكيستندرا وتياتين .
- زفونتسوف : نعم ولكنى لا أرى ذلك طيبا . إن أختك هذه خبيثة جدا ويبدو أنها ستسبب لنا متاعب جمة .
- فارغارا : من المحزن أنك لم تلاحظ ذلك حينما كانت تغالذك ولكنك بالطبع أحبيت ذلك .
- زفونتسوف : لقد غازلتنى فقط لتفيطك .
- فارغارا : هل يضايقك ذلك ؟ ما قد ألقى بافلين . لقد أصبح ضيفا منتظما .
- زفونتسوف : أصبح البيت مكتظا بأهل الدين (تدخل إليزافيتا . يتجادلان . يتبعهما باشكين)
- بافلين : الصحف ملقاة كالعادة . صباح الخير .
- إليزافيتا : لقد قلت لك إن هذه غير حقيقى .
- بافلين : لقد أصبح مؤكدا أن القصر تنازل عن العرش . ليس برغبة الحرة بل تحت ضغط القوى الغاشمة حينما وجد نفسه فى الطريق إلى بتروجراد محاطا بأعضاء الحزب الديمقراطى الدستورى . نعم يا مدام .
- زفونتسوف : وما الذى يمكن إستنتاجه من ذلك ؟
- إليزافيتا : الأب بافلين ضد الثورة ومن أنصار الحرب وأنا ضد الحرب . أريد أن أذهب إلى باريس .
- لقد حاربنا بما فيه الكفاية . ألا توافقين يا فاريا . تذكرين ما قاله هنرى كاتر « باريس أفضل من الحرب » أعلم أنه لم يقل ذلك بالضبط لكنه أخطأ .
- بافلين : لا أستطيع أن أجزم بشيء لأن كل شيء يتأرجح .
- فارغارا : ما نريده هو السلام أيها الأب بافلين . السلام . ألم تر كيف تصرف الفروغاء ؟
- بافلين : كل شيء واضح . وإحسرتاه . كيف حال مريضنا (يضع يده على جبهته)
- زفونتسوف : لم يجد الأطباء أهراساً لأى مرض .
- بافلين : سعيد أن أسمع ذلك . رغم أن الأطباء يصيبون قط حينما يكون الأمر متعلقا بأجورهم .
- إليزافيتا : يالك من رجل قاسى القلب . جانا ندعونا للعشاء يا فاريا .
- باشكين : أطلق سراح الحقولين ، والشرطة فى محنة .
- بافلين : فضلا . فضلا . الوضع مذهل . ما الخير الذى توقعه مع الأحداث يا أندريه بتروتش ؟
- زفونتسوف : القوى الاجتماعية تلم شملها بانتظام وستقول كلمتها حالا . أعنى بالقوة الاجتماعية أولئك

- النامس الذين لهم قاعدة إقتصادية .
- فارغارا : إسمع . جانا تدعوننا لوليمة (نتحنى به جانباً وبهمس في أذنه) .
- زفونتسوف : هذا الوضع يضغنى في حرج ..
- راهبة من ناحية وداعرة من ناحية أخرى ...
- فارغارا : شش لا ترفع صوتك .
- باشكين : أنلريه بتروفتش . مكروسوف هنا . أنت تعرفه . ذاك الشرطى .
- زفونتسوف : أجل ماذا يريد ؟
- باشكين : لقد ترك الخدمة لأن ذلك أصبح عطرنا ويريد وظيفة لدينا في الغابات .
- زفونتسوف : هل سيكون ذلك ملائماً ؟
- فارغارا : انتظر يا أنلريه .
- باشكين : ملائم تماماً . إن لايتف الآن يستجمع قواه إستعداداً للتمرد . دونات كما تعلم ليس بالرجل المناسب كما أنه منشق على الكتيبة . دائماً يثرثر عن قانون الحق فأى حق هذا والأمور كما ترون .
- زفونتسوف : ولكن كل هذا هراء . إننا نشهد الخطوات الأولى في عملية انتصار الحق .
- فارغارا : انتظر لحظة يا أنلريه ألا تستطيع ؟
- زفونتسوف : انتصار الحق والعدل .
- فارغارا : ماذا تريد يا موكياى ؟
- باشكين : سأبقى على مكروسوف . لقد اقترحت ذلك على ييجور فاسيليفيتش .
- فارغارا : وماذا كان قراره ؟
- باشكين : لم يقرر شيئاً محدداً .
- فارغارا : استخدم مكروسوف .
- باشكين : أتحين أن تراه .
- فارغارا : لماذا ؟
- باشكين : فقط لترى كيف يبدو . إنه هنا .
- فارغارا : لا مانع .
- يخرج باشكين إلى الصالة . تكتب فارغارا شيئاً في مفكرتها . يعود باشكين بمكروسوف . وهو رجل ضئيل الحجم مستدير الوجه مرتفعة حواجبه كما لو كان مندهشاً يتسم بتكلف ورغم ذلك يعطيك انطباعاً بأنه سيخطط بقوة حالاً . يرتدى ملابس الشرطة بمسدس في جيبه ويحشى مشية عسكرية .
- مكروسوف : يشرفنى أن أعرفكم بنفسى . وأن أعرب عن عميق الامتنان على قبولى بخدمتكم .
- فارغارا : سعيدة بلقائك . أرى أنك بكامل زيك . لقد سمعت أن الشرطة جردت من سلاحها .
- مكروسوف : تمام يا منام . من الخطر أن تظهر في الشارع بزينا الطيبى ولذلك تزين أننى أرئدى معطفاً ملكياً رغم أننى مسلح ولكن الآن هدأت ثورة الغوغاء قليلاً حيث كانت الأحلام الزالفة قد سادت قبل ذلك وهذا هو السبب فى أننى لا أمتشق حسامى .
- فارغارا : متى تحب أن تبدأ العمل عندنا ؟
- مكروسوف : الواقع أننى خادمتكم المطيع منذ أمد بعيد ، أما بخصوص العمل فى الغابات فأنا مستعد له من الغد إلى رجل أعزب و

- فارغارا : هل تعتقد أن هذا الشعب سيستمر لفترة طويلة .
- مكروسوف : في اعتقادي سيستمر طوال شهور الصيف . ثم تصاسط الأمطار والثلوج بعد ذلك وسيكون من الصعب على المرء التسكع في الطرقات .
- فارغارا : (تبتسم) خلال شهور الصيف فقط ؟ لا أعتقد أن الثورة تتوقف على الطقس وحده .
- مكروسوف : عفوا ، لكن الشتاء يصيب بالبرودة ..
- فارغارا : (تبتسم) إنك متفائل .
- مكروسوف : رجال الشرطة متفائلون بصفة عامة .
- فارغارا : أحقا ؟
- مكروسوف : تماما يا مدام . ذلك لأنهم يعرفون مدى قدرتهم .
- فارغارا : هل خدمت في الجيش ؟
- مكروسوف : أجل يا مدام . خدمت في يورولوك . ملازم ثان .
- فارغارا : (تعطيه ينها) حسن . إلى اللقاء . أثنى لك حظا سعيدا .
- مكروسوف : (يقبل ينها) ممنون جدا (يخرج في مشية عسكرية)
- فارغارا : (لباشكين) يبدو أنه أحق أليس كذلك ؟
- باشكين : لا ضرار . فقط انظري كيف يبدو الأذكاء . أعطهم الفرصة بقلوب العالم رأسا على عقب .
- بافلين : (لباشكين وإليزافيتا) : يجب أن تعطى الإكليريكية الحق في أن تبشر بحرية وإلا فلن يأتي منها شيء (تدخل جلافيرا وشورا تسندان بوليتشوف . الكل يتوقف عن الحديث محققا فيه .
- يقطب جبينه)
- بوليتشوف : حسن ؟ لماذا سكرم ؟ لقد كنتم تلفطون وتترثرون .
- بافلين : كنا مندهشين بمفاجأة ...
- بوليتشوف : مفاجأة ماذا ؟
- بافلين : رؤية رجل يتحركاً ...
- بوليتشوف : يتحركاً ؟ حينما يفقد المرء رجليه يجب أن يقد . هل أطلق سراح ياكوف ياموكياي ؟
- باشكين : أجل . كل المعتقلين أطلق سراحهم .
- زفونتسوف : السياسيين .
- بوليتشوف : إذن فياكوف لا يهيف حر والقيصر سجين . لماذا تقول في ذلك أيها الأب بافلين ؟
- بافلين : لست خبيرا بمثل هذه الأمور . ولكن في حدود فهمي المتواضع يجب أن نتعرف بالتحديد على ما يعتزم هؤلاء الأشخاص قوله وفعله .
- بوليتشوف : يريدون أن يكون القيصر بالانتخاب ... ستكونون كلكم في خطر إذا لم يكن لكم قيصر .
- بافلين : إنك في حال جيدة اليوم . من الواضح أنك تقهر مرضك .
- بوليتشوف : فعلا أقهره . أنا أيها الزوجان وأنت يا موكياي . أتركوني وحدني مع بافلين وابقى أنت يا شورا (يخرج باشكين إلى الصالة . يصعد زفونتسوف ودوستيغايف وزوجتهما السلم إلى فوق بعد دقيقة أو دقيقتين تنزل فارغارا إلى منتصف السلم تستمع)
- شورا : أرقد يا أبي .
- بوليتشوف : لا أريد يا شورا . ما الخبر أيها الأب بافلين ؟ هل أنهت من أجل جرس الكنيسة ؟
- بافلين : كلا . لقد جئت على أمل أن أراك بحالة جيدة ولم أكن محظوظا في ذلك . ولكنني بالطبع لا أنسى عطيتك الكثيرة السخية في الماضي من أجل خير المدينة وكنيستنا ...

- بوليتشوف : إنك لا تحسن الصلاة من أجل ، ولذلك تسوء حالتى . وبجانب ذلك لا أريد أن أدفع أى نقود لله . ماذا هناك لأدفع من أجله ؟ لقد دفعت كثيرا بلا جدوى .
- بافلين : عطفاك قد ...
- بوليتشوف : دقيقة واحدة . على سؤال . ألا يجب أن يعجل إليك هذا من نفسه ؟ ما الغرض من الموت ؟
- شورا : أرجوك يا أبى . لا تتحدث عن الموت .
- بوليتشوف : اسكتى . اسمى فقط . أنا لا أتحدث عن نفسى .
- بافلين : يجب ألا تهجد عقلك بمثل هذه الأفكار . ماذا يهيم الموت إذا كانت الروح خالدة ؟
- بوليتشوف : إذن لماذا حشرت الروح فى هذا اللحم القلر ؟
- بافلين : إن الكنيسة لا تعتبر هذا السؤال تافها فقط . بل أيضا ...
- (فارفارا على السلم تضحك فى منديلها) .
- بوليتشوف : لا تقل تراثيم ولا تراوغ . تحدث بوضوح . هل تذكرين عازف البوق يا شورا ؟
- بافلين : فى وجود الكسندرا ييجور وفنا ...
- بوليتشوف : أوه . كف عن ذلك . إنها ستعيش ويجب أن تعرف . لقد عشت وعشت والآن أسألك : لماذا تعيش ؟
- بافلين : إلى أروى الكنيسة .
- بوليتشوف : أعرف ذلك ولكنك ستموت إن عاجلا أو آجلا . ماذا يعنى ذلك ؟ ما هو .. ما هو الموت يا بافلين ؟
- بافلين : إن أسفلك غير منطقية وغير مجدية واعترفى فإن الأمور الأراضية ليست هى التى ...
- شورا : إنك أن تتحدث بهذه اللهجة .
- بوليتشوف : أنا من الأرض . أرضى حتى النخاع .
- بافلين : الأرض مجرد رماد ...
- بوليتشوف : رماد ؟ .. أنت الذى تقول إن الأرض رماد !! أولى بك أن تفهم ذلك . الأرض رماد لكنك تحمل على كتفك شيلا من الحرير .. رماد لكن صليبك ذهبي . رماد لكنك لا تكف عن الجشع .
- بافلين : إنك ترتكب الذنوب والآثام أمام هذه المراقبة .
- بوليتشوف : مراقبة ؟ (تصعد فارفارا السلالم بسرعة) لقد دربوكم ، يا حقى ، مثلما يدربون على صيد الأرانب . أصبحتم أثرياء من وراء المسيح الفقير .
- بافلين : لقد ملأك مرضك بالمرارة فى ثورة غيظك فإنك تنوى كخنزير برى ...
- بوليتشوف : إنك خارج . هيه ؟ ها . (يخرج الأب بافلين)
- شورا : يجب ألا تزج نفسك يا أبى فإن ذلك يؤخر من علاجك . إنك عصبي جدا .
- بوليتشوف : لا يتمنى . لاشيء أندم عليه . أف . كم أكره ذلك القس . اضحى أذنك وعينيك جيدا . إلى أفضل هنا من أجلك .
- شورا : استطيع أن أرى كل شيء بنفسى .. لست طفلة . لست حمقاء !! (يظهر زفونتسوف على السلم)
- بوليتشوف : بعد حكاية عازف البوق هذه قرروا أننى قد جنت ولكن الأطباء كذبوهم . إنك تصدين الأطباء يا شورا . أليس كذلك ؟

- شورا : أنا أصدقك أنت ... أنت فقط .
- بوليتشوف : عظيم . عظيم ... إن عقل على ما يرام . هذا ما يعلمه الأطباء . أنا بالفعل أواجه الأمر بمحبة . لكن ألا يتشوق كل انسان إلى أن يعرف ما هو معنى الموت وما هو معنى الحياة . أتفهمين ما أقصده ؟
- شورا : لا أعتقد أن مرضك خطير . يجب أن تذهب بعيدا من هنا . جلافيلا على حق . يجب أن تأخذ علاجنا ناجحا . لا تصنع لأى شخص .
- بوليتشوف : أخذت بنصائح الجميع .. لم تبق إلا المرافقة ، لعلها تفلح فى مساعدتى . لينتا تعجل بالحضور . الأكم يتصرفى .
- شورا : اسكت يا حبيبى . لا ترهق نفسك . إرقد يا حبيبى !
- بوليتشوف : الرقاد أسوأ . الرقاد يعنى الاستسلام كما فى مباريات الملاكمة . وأنا أريد أن أتحدث . أريد أن أقص عليك الكثير . أتفهمين ؟ . واقع الأمر . أننى تنكيت الطريق الصواب . لقد اخترت أناسا غير مناسبين . كلهم أغراب . لقد عشت مع أغراب طوال هذه الأعوام الثلاثين . لا أريد أن يحدث ذلك لك . لقد كان والدى يجر الأطواق عبر النهر .. وهأنذا كما ترين .. أنا لا أستطيع التعبير لك عما فى نفسى ..
- شورا : خذها ببساطة . تحدث بهلوه . تحدث بالطريقة التى كنت تحكى لى بها الحكايات .
- بوليتشوف : لم تكن حكايات . كنت أقول لك الحقيقة دائما . أنا لأ أكن أية مودة لزاء القساوسة والقضاة والمحافظين . وأنا لا أؤمن بآله . أين الآله ؟ . أنت ترين بنفسك . ولا يوجد أناس أخير .. وإن وجد أناس أخير فهم نادرون كالنفود المزيفة . أنرين كل هؤلاء على حقيقتهم . هاهم الآن مدعورون محمومون قلقون على ما نبوه . لماذا أكثرث بمصيرهم . ما حاجتى أنا بيجور بوليتشوف إليهم .. لكن أنت .. كيف ستعيشين بينهم ؟
- شورا : لا تقلق علىّ .
- كسينيا : (تدخل) الكسنديرا . لقد أنت طويلا وأغورها وآخرون وهم فى إنتظارك .
- شورا : يمكنهم الانتظار .
- كسينيا : من الأفضل أن تنتهى إليهم . أريد أن أتحدث إلى والدك .
- بوليتشوف : يجب أن تسألينى عما إذا كنت أريد .
- شورا : أرجوك يا أبى لا تتحدث كثيرا .
- كسينيا : لا تعلمين يا بيجور فاسيليفيتش . لقد أنت زوبونوفا .
- بوليتشوف : أحضرى الشباب إلى ، يا شورا ، فيما بعد (تخرج شورا) هيا دعينا نرى زوبونوفا هذه .
- كسينيا : حالا . ماذا كنت أريد أن أقول ؟ لقد انقضت أواصر الصداقة بين الكسنديرا وذلك الصانع ابن عمه أندريه . أنت نفسك تعرف أنه ليس كفتا ها . لقد استقبلناه شحاذا والآن انظر كيف يتعجرف .
- بوليتشوف : أنت ، يا كسينيا ، كايوس حقيقى .. أليس كذلك ؟
- كسينيا : فليسا يحك الرب ، المهم أن تقطع علاقتها بتياتين .
- بوليتشوف : وماذا أيضا ؟
- كسينيا : ميلانيا تقيم هنا .
- بوليتشوف : لماذا ؟
- كسينيا : إنها فى مشكلة . الجنود . أولئك الآبقون هاجموا الدبر وذبحوا بقرة وسرقوا غأسين ومجرا

- ولفة من الجبال . هل تصفك ذلك ؟ وودناات حطابنا — ينسر على بعض الأوباش الذين يقيمون في الملعف .
- بوليتشوف : لقد لاحظت أن الشخص الذى أرتاح إليه يحظى بكرامية الجميع .
- كسينيا : أريد أن نتصالح معها .
- بوليتشوف : مع ميلانيا ؟ من أجل ماذا ؟
- كسينيا : من أجل صحتك ...
- بوليتشوف : حسن . سأتصالح معها .. سأقول لها « اغفري لنا ذنوبنا »
- كسينيا : كن لطيفاً معها (تفرج)
- بوليتشوف : (يهمهم) « اغفري لنا ذنوبنا » « كما نساح مديونينا » . كومة من الأكاذيب . أوه . يا للشياطين . (تدخل فارغارا)
- فارغارا : أبى لقد سمعت أمى تتحدثك بشأن تياتين .
- بوليتشوف : أجل أنت تسمحين كل شيء وتعرفين كل شيء .
- فارغارا : تياتين شخص متواضع . لن يطلب مهراً كبيراً لإلكسندرا . وهو مناسب جداً لها .
- بوليتشوف : اهتمام مشكور .
- فارغارا : لقد راقبته عن كثب .
- بوليتشوف : مع من أنت ؟ أف . يا للعصاة (تدخل ميلانيا وكسينيا تتبعها تيزيا التى تقف بالباب)
- بوليتشوف : حسن يا مالاشا ما رأيك فى أن نتصالح .
- ميلانيا : هذا أفضل يا عراب . حين كل شخص بدون سبب أو مناسبة .
- بوليتشوف : « اغفري لنا ذنوبنا » يا مالاشا .
- ميلانيا : ليست مسألة ذنوب . ألا يمكنك أن تكون جداداً . انظر ما يدور حولك . خلع القيصر الذى باركه المسيح . أعلم ماذا يعنى ذلك ؟ لقد غشى الله الناس فى الظلام والحةمة . لقد فقدوا عقولهم فأدخلوا يحفرون تحت أقدامهم . إن الغوغاء فى ثورة . لقد صرعت القرويات فى وجهى فى كوبر سوفو : نحن بشر !! وأزواجنا الجنود بشر !! . أيعجبك ذلك ؟ هل سمعت من قبل أن الجنود بشر !!؟
- كسينيا : هذا ما يروجه دائماً يا كوف لاجيف .
- ميلانيا : لقد جرد المحافظ من سلطاته وعين الموثق أممولوفسكى بدلا منه .
- بوليتشوف : كرش عظيم آخر .
- ميلانيا : قال الأب الميجل نيكاندر إننا مقدمون على كارثة . لا يمكن أن تقوم حكومة مدنية . من عصور التوراة والناس تحكمهم يد تحمل السيف والصليب .
- فارغارا : إن الصليب لم يتقدس فى عصور التوراة .
- ميلانيا : إمسك لسانك يا فصيح . إن المهددين القديم والجديد يضمهما معا كتاب مقدس واحد . والصليب هو السيف . القس يعرف أكثر منا متى وماذا كان يقدس . أنت تنوق إلى سقوط التاج .. أخشى أن تنقلب ضحكاتك دموعاً . أريد أن أحادثك على انفراد يا بيجور .
- بوليتشوف : وتنهى بأن يتشاجر كل منا مع الآخر ؟ حسن . لا مانع من الحديث ولكن ليس الآن . إن العرافة قادمة الآن . أريد أن أشفى يا ما لاشا .
- ميلانيا : زوونوقا معالجة شهيرة . يأقى الأطباء إليها من كل حذب . لو كنت مكانك لجرمت « بروكوسى » المقدس أيضاً .

- بوليتشوف : هل هو ذلك الذى يدعوه الناس بروبوتى ؟ إنه نصاب . سمعت ذلك .
- ميلانيا : يا للسماه . كلا . كيف تستطيع أن تقول ذلك ؟ عليك يا باستباله .
- بوليتشوف : حسن . فليستدع بروبوتى . أيضا . أشعر ببعض التحسن اليوم . ليس هناك تعب إلا فى الرجلين . الأمور أفضل . كل شيء يبدو مرحا . احضرى تلك العرافة يا كسينيا (تخرج كسينيا)
- ميلانيا : إيه يا ييجور . ما زلت تحفظ بالكثير من
- بوليتشوف : تلك هى القضية .. إننى لا زلت أحفظ بالكثير من ...
- كسينيا : (تدخل) تقول يجب أن يغادر الأشخاص كلهم الغرفة .
- ميلانيا : حسن . لنذهب .
- زوبونوفا : (يخرجون كلهم . يضحك ييجور فى نفسه . يضرب صدره وجانبه . تدخل زوبونوفا علسة ولكن بطريقة تلفت النظر . تنفخ من الجانب الأيمن يتم أخرج . يدها اليمن إلى قلبها واليسرى تأت بحركات كزعجفة السمكة . تتوقف وتسحب يدها اليمنى عبر وجهها)
- زوبونوفا : (بصوت رتيب) أوه . يا أمراض اللحم والدم وآلام الجسد بعينا . اذهبوا . اتركوا جسد عظام الرب من هذا اليوم . هذه الساعة . إني أخرجكم بكلماتى القوية بمهايا وإلى آخر الزمان . مساء الخير يا سيلى ييجور .
- بوليتشوف : ماذا كنت تفعلين ؟ تناجين الشياطين ؟
- زوبونوفا : من فضلك هل سمع أحد عن شخص يتعامل مع الشياطين ؟
- بوليتشوف : أوه . لا أعرف القساوسة يصلون للرب وأنت لست قسيمة فأتت تصلين إذن للشياطين .
- زوبونوفا : من فضلك . ما هذا الأشياء المريبة التى تقولها ؟ إن الفوضى فقط هم الذين يقولون إننى أصلون مع قوى الشر .
- بوليتشوف : فى هذه الحالة يا سيدى ، لن تكونى موفقة . لقد صلب القساوسة لله من أجل ولكنه رفض أن يساعدنى .
- زوبونوفا : إنك تمزح يا عزيزى . إنك تقول ذلك لأنك لا تثق بى .
- بوليتشوف : كان يمكن أن أثق بك لو كنت آتية من عند الشياطين . لابد أنك سمعت أننى رجل فظ وأننى أصعل الناس بجهلاء وأننى مجنون بالمال .
- زوبونوفا : سمعت ذلك . ولكننى لا أعتقد أنك متعصب على مبلغ محرم .
- بوليتشوف : إننى خاطيء كبير . لن تستطيع المرأة ولا الله معى شيئا . لقد نبذ الله ييجور بوليتشوف .
- لذا إن لم تخافى الشياطين عليك أن تنهى ونجهمضى البهايا اللائق أخطان . تلك هى تجارتك . أليس كذلك ؟
- زوبونوفا : أوه إنك فعلا جدير بالشهرة الذائعة عنك بأنك إنسان مشاكس سليف اللسان .
- بوليتشوف : حسن . أية أكاذيب تريدن قولها . هيا .
- زوبونوفا : لم أتسلم الكلب . والأنا قل لى أى آلام تعانينا وأين ؟
- بوليتشوف : فى البطن . الألم شديد هنا .
- زوبونوفا : تلك هى الطريقة . فقط ولا كلمة من ذلك لأى شخص . فاهم ؟
- بوليتشوف : سأعطى ذلك تماما . لا تقلقى .
- زوبونوفا : هناك أمراض صفراء وأمراض سوداء . أما المرض الأصفر فحتى الطبيب يمكنه علاجه . أما المرض الأسود فلا القس ولا الراهب يستطيع أن يطرده . المرض الأسود يأتي من قوة دنسة

- وهناك علاج واحد فقط له .
- بوليتشوف : كذا ؟
- زوبونوفا : إنه علاج مكلف .
- بوليتشوف : طبعا . ضمنت ذلك .
- زوبونوفا : هنا بالفعل يجري التعامل مع قرة دنسة .
- بوليتشوف : مع إيليس شخصياً .
- زوبونوفا : شخصياً ، ولكن ...
- بوليتشوف : وهل تستطيعين ذلك ؟
- زوبونوفا : على شرط ألا تروح بكلمة واحدة .
- بوليتشوف : اذهبي إلى الجحيم يا امرأة .
- زوبونوفا : انتظري لحظة .
- بوليتشوف : اخرجي وإلا تقتلك .
- زوبونوفا : فقط اسمع ...
- جلافيرا : (من الصالة) قال لك اخرجي . ألم تسمعي ؟
- زوبونوفا : ماخطبكم أيها الناس ؟
- بوليتشوف : اطرديها خارجا .
- جلافيرا : والآن افرقي ، تدعين أنك عرلة ؟
- زوبونوفا : إنك أنت المشعوذ . يا لك من مغفل . إن ... إنك . لن تستطيع اليوم أو الراحه (تخرج المراتان)
- بوليتشوف : (يخلق حواله ويتندب) أف (تدخل ميلانيا وكسينيا)
- ميلانيا : لقد طردت زوبونوفا . ألم تعجبك ؟ (ينظر بوليتشوف إليها في صمت)
- كسينيا : وهي سريعة التأثير أيضا ، أفسدها الإطراء . لقد اغتريت .
- بوليتشوف : هل تعتقدين يا مالاشا أن الله قد أصابته آلام البطن قبل ذلك ؟
- ميلانيا : لا تردد الأسطوانة الحمقاء التي ...
- بوليتشوف : لا بد أن المسيح قد هاجته آلام البطن ... فقد كان يعيش على السمك .
- ميلانيا : كف عن ذلك يا ييجور ، لا تستهزئ بي (تدخل جلافيرا)
- جلافيرا : تريد أن يتفاضي أجر أزواجها .
- بوليتشوف : أعطينا شيئا يا كسينيا . لا مؤاخفة يا مالاشا ، إن تب . سأذهب إلى غرفتي . لاشيء يعجب
- الانسان أكثر من الحديث إلى الحمقى . أعطني ينك . جلاشا . هل ست ... (تقوده جلافيرا إلى الخارج . تعود كسينيا وتنظر باستفسار إلى أختها)
- ميلانيا : إنه يتظاهر بالجنون . يتظاهر فقط .
- كسينيا : لست متأكدة تماما . ليس في الحالة التي تمكنه من التظاهر .
- ميلانيا : لا تهمني . دعي يمثل الدور الذي اخترعه . سيكون وبالا عليه حيننا تنافشر . وصاياه في الحكمة . ستكون تاييسيا شاهدة وكذلك توجد زوبونوفا والأب بالفين وذلك العازف —
- أناس كثيرون . نستطيع أن نثبت أنه لم يكن في كامل قواة العقلية حيننا كتب وصيته .
- كسينيا : أوه . لا أدري ماذا أفعل حقيقة .
- ميلانيا : لهذا فأنا أرشدك إلى ما تفعلين . أف . إنك .. فقد تسرعت في الزواج به . لقد قلت لك

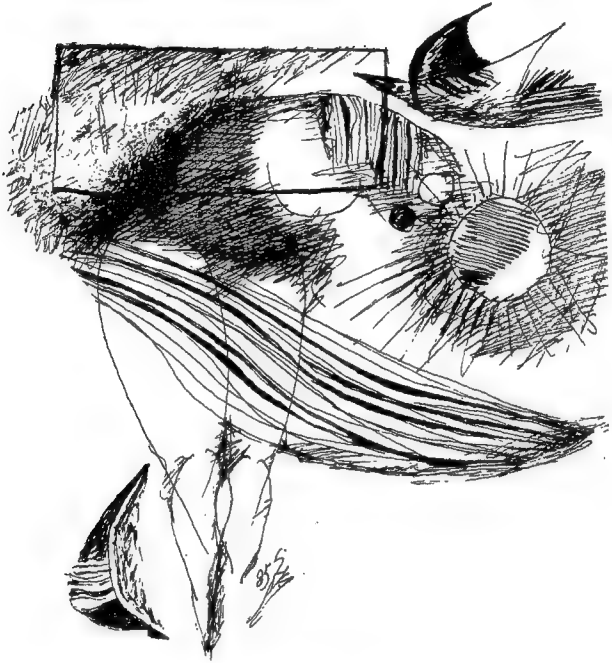
- تزوجى باشكين .
- كسينيا : ولكن كان ذلك منذ وقت طويل وكان يجور رجلا أنيقا ومثلكا حيوة . أنت نفسك كنت تحسدينى .
- ميلانيا : من ؟ أنا ؟ وهل جنت ؟
- كسينيا : آه . حسن . ما فائدة نيش للماضى ؟
- ميلانيا : غفرائك يارب . كنت أحسدها ؟ أنا ؟
- كسينيا : ماذا عن بروكوى . أعقد أنه يحسن بنا أن نهمل ذلك .
- ميلانيا : نهمل ذلك ؟ لماذا ؟ بعد أن أرسلنا إليه وعملنا كل الترتيبات ؟ والآن لا تتدخلى . أذهبى وجهزيه وأحضريه (تايسيا تخرج من الصلاة)
- ميلانيا : حسن ؟
- تايسيا : لم أستطع أن أعرف أى شيء (تخرج كسينيا)
- ميلانيا : لماذا ؟
- تايسيا : إنها ترفض الكلام تماماً .
- ميلانيا : ماذا تقصدين بقولك إنها ترفض الكلام .. كان يجب عليك أن تتزعى المعلومات منها .
- تايسيا : حاولت ولكنها متوحشة كقطعة بريمة . تسب الجميع .
- ميلانيا : كيف تسب ؟
- تايسيا : تقول إن الجميع أفاعون .
- ميلانيا : لماذا ؟
- تايسيا : تقول إنك تحاولين أن تقودى الرجل إلى الجنون .
- ميلانيا : هل قالت لك ذلك ؟
- تايسيا : كلا . قاله لبرووى . الأبله المقدس .
- ميلانيا : وماذا قال ؟
- تايسيا : فقط يقول أشياء مضحكة
- ميلانيا : أشياء مضحكة ؟ أيها الغبية . إنه عراف مقدس . يا حقاه . اجلسى فى الصلاة ولا تتحركى من هناك . هل كان هناك أى شخص آخر فى المطبخ ؟
- تايسيا : موكباى كان هناك .
- ميلانيا : اذهبى الآن (تصعد إلى غرفة يجور وتقرع الباب) . يجور . بروكوى المقدس هنا .
- (يدخل بروكوى بقره باشكين وكسينيا . يلبس قبعا وقميصا من الكتان الخشن . يضع عددا من الأقنونات (الصلبان) على صدره . منظره غيف إلى حد ما . شعره كثيف ومتلاحق . له لحية خفيفة غير مهذبة . حركاته مرتعشة)
- بروواى : أف . تنانة التوباك ؟ الروح تختق .
- كسينيا : لا أحد يمدن هنا أيها الأب (يصبح برووى مقلدا لرياح الشتاء)
- ميلانيا : انتظر حتى يخرج .
- بوليتشوف : (يخرج من غرفته تسندة جلافيرا) : انظرى إليه .
- بروواى : لا تخف . لا تخف . (يصبح) كل من عليها فان . الكل سيفنى . كان ياما كان شخص يسمى جريشا أراد الصعود فقفر إلى فوق حتى ارتطمت رأسه بالسقف واختطفه الشيطان

- بوليتشوف : هل تمنى راسبوتين ؟
- بروباقى : عجباً . القصر عزل والملكمة تمك فالآن تسود الخليفة والموت والعنف . العواصف تعمر والتفشي يستشري .. (يصبح مشوا بعصاه الى جلانفرا) . الشيطان يقف بجوارى على هيئة امرأة . اطرده .
- بوليتشوف : بل سأطرد هؤلاء . ثرثر على هوك لكن لا تتجاوز حدودك . أنت يا ميلانيا التى لقتته هذا ؟
- ميلانيا : ماذا دهك أيمكن أن أعلم من لا عقل له ؟
- بوليتشوف : يبدو ذلك ممكناً .
- تدخل شورا مسرعة من السلام . تبعها أنطونيا وتاتين ثم يأتى دوستيجايف وزفونتسوف وزوجتهما . يرسم بروباقى علامات على الأرض وفي الهواء بعصاه يقف متأملاً مخفضاً رأسه)
- شورا : ما هذا ؟ مشهد آخر ؟
- بروباقى : (كما لو كان يتحدث بصعوبة) لا نوم للصائء . تقول الساعة تيك توك . لو استطاع الله ولو أراد ولو كان ذلك طيباً .. آى آى . ومن المعلوم ؟ إنها العناب إبليس ستفعل منتصف الليل ويصبح الديك كوكوكو وتنتهى حياة الكافر بتيك توك تا .
- بوليتشوف : رابع . وعيت الدرس جيداً .
- ميلانيا : لا تقاطعه يا بوليتشوف . لا تقاطعه .
- بروباقى : ماذا سنفعل ؟ ماذا سنقول للناس ؟
- أنطونيا : (بكاءً) أوه . إنه ليس غليفاً .
- بروباقى : لقد قتلوا قملة ودفعوها . ربما كان علينا أن نرقص . تعال لنهتف باهتاج (يضرب كعبه . يزوم بصوت خفيض أولاً ثم يعلو صوته ويبدأ فى تقطيع رداءه) . استاروت . ساباتان . إكسافات . ليفرمى . كاراتيل . برم . اعيط فى الموت : هاى هوى فى بيض لماذا تكبر . هوكى بركى . ألتست مدحفا ؟ إبليس يلبس معه — رعب بشاعة . صاروليم . ملائكة الجحيم يسكنونه من رجليه . لا هروب من الأثم والخليفة . ها هو ييجور . ملكك . مولود للاحتقار .
- شورا : (تصرخ) اطردوه خارجاً .
- بوليتشوف : ما هذا قبحك الله ؟ أتحاول أن تفهمنى ؟
- بوليتشوف : هذا المشهد الوقح يجب أن يتوقف .
- (تجرى جلانفرا إلى بروباقى الذى كان يلوح لها بعصاه مهددا أثناء نظائره)
- بروباقى : فى غاي فر فم . ستأخذك إيزابيل إلى الجحيم (يختطف تاتين المصا من بروباقى)
- ميلانيا : ماذا تفعل ؟ كيف تجرؤ ؟
- شورا : ألى . أطردهم جميعاً . لماذا لا تقول شيئا ؟
- بوليتشوف : (بإشارة من يده) انتظر دقيقة انتظر دقيقة . (يجلس بروباقى على الأرض يزرر ويصيح)
- ميلانيا : يجب ألا تلمسه . إنه فى غيبوبة صوفية . نشوة روحية .
- دوستيجايف : مثل هذه الغيبوبة ، يا أمنا ميلانيا ، لا إفاتة منها إلا بالضرب على القفا .
- بوليتشوف : ها أفق واخرج حالاً .
- بروباقى : هيه ؟ ماذا ؟ (تبتلع كسينيا فى البكاء)

- إيزافيتا : لقد لعبا بمهارة . ييدوان كندويو .
- بوليتشوف : اذهبوا ... اذهبوا كلكم . كفأكم فرجة !
- شورا : (تركز المعتوه بقدمها) : اذهب ... إنك شاف . مستبيان . ارمه خارجا .
- تياتين : (يجذب بروباقي من قفاه) : هيا يا قدس . انهض . (يخرج تياتين وبروباقى)
- تاييسا : لم يكن مرعبا اليوم — يستطيع أن يلعبا أجد من ذلك لو كان . مثلاً .
- ميلانيا : اخترسى (تصفع الفتاة على وجهها)
- بوليتشوف : يجب أن نخجل من نفسك .
- ميلانيا : أعجل ! أمامك ؟
- فارغارا : هدئي نفسك يا خالتي ...
- كسينيا : يا للسما . أوه . عزيزتى .
- (تساعد شورا وجلافيرا بوليتشوف ليصل إلى الأريكة . ينظر إليه دوستيجاييف عن كثب .
- يقود زفوتسوف وزوجة كسينيا وميلانيا إلى الخارج)
- دوستيجاييف : (إلى زوجته) من الأفضل أن نذهب إلى البيت يا إيزا . إن بوليتشوف فى حالة سيئة . صيفة
- إيزافيتا : جدا ويجب أن نشترك فى المظاهرة التى بدأت .
- بوليتشوف : الطريقة التى صاح بها . أوه . لم أسمع مثلها .
- شورا : (إلى شورا) كل هذا من تدبير الراحبة .
- شورا : هل تشعر بألم ؟
- بوليتشوف : إنها ... أشبه بجنازة لشخص لم يمّت بعد .
- شورا : قل لى . هل تشعر بألم ؟ هل أرسل للطبيب ؟
- بوليتشوف : كلا . هذا الجزء عن المملكة — من تأليف هذا الجلف ...
- شورا : يجب أن تنسى كل ذلك .
- بوليتشوف : سننساه . انظرى ماذا يفعلون هناك ... تأكدى أنهم لا يؤذون جلافيرا ... ما كل هذا الغناء فى الشارع ؟
- شورا : لا تقم .
- بوليتشوف : المملكة تنفى .. ولا أئرُ للعفن (ينهض . يمسك بالترابيزة ويفرك عينيه) . المملكة قادمة ...
- أية مملكة . وحوش . مملكة (أيتها) الذى ... لا . ليس هذا طيباً . كيف تكون أبى وقد حكمت على بالوت ؟ لماذا ؟ لأن كل واحد يموت ؟ لماذا ؟ حسن . دعهم . ولكن لماذا أنا (يتراخ) حسن . ما هذا يا ييجور ؟ (يصيح بنف) . شورا . جلاشا . الطبيب . هاى .
- ردوا على . ردوا على عليكم اللغة . ييجور بوليتشوف ... ييجور .
- (يهرول شورا ، جلافيرا ، تياتين تاييسا إلى بوليتشوف الذى يتخاضل على أذرعهم . يعلو الغناء بالخارج تسند جلافيرا وتياتين بوليتشوف . تجرى شورا إلى النافذة وتفتحها . تصاب أغان ثورية فى الغرفة)
- بوليتشوف : ما هذا ؟ جنازة ثانية ؟ شورا . جنازة من ؟
- شورا : تمال هنا ... تمال ... انظر .
- بوليتشوف : آه ... شورا ...

ستار

تمت



الحياة الثقافية

حوار الشرق والغرب والشمال والجنوب

فوزى سليمان

بأخذنا القطار السريع من ميونخ إلى أوبرهاوزن ..
سبع ساعات .. تطالنا في الطريق لافتات : يون —
كولونيا بكترايتها الضخمة تطل على الهضبة —
دوسلدورف . ها نحن في إقليم الزور . البلدة —
أوبرهاوزن — تبدو مكانا غير ملائم لإقامة مهرجان
دولي .. مدينة صغيرة بلا أية جاذبية سياحية إلا إذا كانت
المتعة في زيارة أفران الصلب ، أو للتعرف على ما يسمى
المعجزة الاقتصادية .. ولهذا فلن يشغلك شيء عن التفرغ
لمشاهدة الأفلام ، وحضور الندوات والمساهمة في
المناقشات .. خاصة أن أغلب العروض تم داخل قصر
البلدية .. وقاعاتها العديدة .

ضمت مسابقة أوبرهاوزن في دورته الأخيرة وهي
الرابعة والثلاثين ٩٤ فيما من ٣٧ دولة — واحتوى
المهرجان كذلك على مسابقة خاصة بأفلام الأطفال
القصيرة . كانت تقام في الصباح — وبرنابجا ثالثا — هو
مهرجان أفلام الشباب ، وتذكر هنا أن إحدى الجهات
الرئيسية التي تشارك في دعم وتمويل المهرجان هي الرابطة
الألمانية لتعليم الكبار في شمال وستفاليا — وتمنح جوائز
خاصة بإسمها — وأقيم في إطار المهرجان برنامج خاص

« الطريق إلى الجار » .. هو شعار هذا المهرجان
الدولي للأفلام القصيرة الذي يقام على مدى أربعة
وفلايين عاما في تلك البلدة الصغيرة بجمهورية ألمانيا
الإتحادية — أو الغربية .. في إقليم يعتبر أهم أقاليمها
الصناعية وهو إقليم الزور . البداية كانت في وقت
الفترة الباردة في عهد أديناور .. فإذا بأصوات تجلو
تدعهم إلى الطاهم بين الذين كانوا أعداء الأيس ..
ألمانيا وفرنسا .. من خلال الأفلام القصيرة .

وتحت شعار « الطريق إلى الجار » .. دعيت أفلام
من النول الاشتراكية ليتحقق اللقاء بين الشرق
والغرب .. ثم عمد وتعمق ليكون لقاء بين الشمال
والجنوب ، فتدعى أفلام من أمريكا اللاتينية ومن بلاد
العالم الثالث .

وفي دورة المهرجان فبراير عام ١٩٦٢ يجمع
سينايون شبان ألمان من عرجي ومتجني وكتاب الفيلم
. القصير ليصبروا « بيان أوبرهاوزن » يعلنون فيه قيام
سينا جديدة ، متحررة من تقاليد وقيود الصناعة
والتدخل التجاري للمؤسسات ، ويصيحون « السينا
القدية قد ماتت .. نحن نؤمن بالسينا الجديدة » .

للأفلام طلبة معهد السينما وودج بيولندا — بمناسبة الاحتفال بمرور أربعين سنة على إنشائه، واستضاف المهرجان عميد وبعض أساتذة وطلاب هذا المعهد المتميز. كما قدمت برامج خاصة .. أفلام من الأرشيف الألماني — الموسيقى في الأفلام — عرض للأفلام الفائزة في مهرجان كركوف الدولي للأفلام القصيرة في بولندا — أفلام فيديو عن أزمة الصلب في إقليم الرور — عروض خاصة بالفيديو من أمريكا اللاتينية — عروض خاصة لبعض الأفلام من بينها الفيلم الوثائقي الطويل « مزينا من النور » — والفيلم السوفيتي : « هل من السهل أن نكون شبانا ؟ » .

كما ترى أمامك برامج عديدة تشغلك طول الوقت .. ويمكن أن تأكل وتلقى الأصدقاء والزملاء والمخرجين في الكافيتريا التي كانت بمثابة نادى المهرجان .

السينما العربية

السينما العربية مثلت في ثلاثة أفلام من الأردن وتونس والصومال .. الفيلم الأردني « الجلاء » إخراج محمد علوه ، صور في معسكر للفلسطينيين ذات يوم قاسى البرودة ، الفتى الصغير تضطره أمه — بسبب العوز — أن يضع حذاء والده الواسع .. وبالطبع اثنين مثله .. يمشى يترجرج في الوحل ، حتى يمتلئ الحذاء عن إحدى قدميه الصغيرتين .. في المدرسة كان مدرس الرسم يتحدث إلى التلاميذ عن الفن وكيف يدخل البهجة إلى الحياة ، عن الألوان ومعناها وجمالها .. يستقبل التلاميذ الفتى الذي يصل متأخراً هائزين بمنظره .. لجنة إغاثة أمام كورم من الأحذية المستعملة تسأل الفتى عن مقياس قدميه .. تتكلم بمنحه حذاء .. حذاء واسع آخر تترجرج فيه قدماه .. يعلن الفتى عن سخطه .. لأول مرة بعد استكائه .. بأن يرمى بالحذاء في وجه السادة أعضاء اللجنة . الفيلم صنف له الجمهور ، سبق اشتراكه في مهرجان كركوف بيولندا وتامبيري بفنلندا . المخرج من خريجي معهد السينما بالقاهرة .

الفيلم التونسي « العرق » إخراج نجايزي عامر .. عن مشقة العمل في قمارن الطوب وإعداد الطوب للبناء

بطرز خاصة للمعمار تتميز به مدينة القيوان .. معاناة العمال وعرقهم تذكرنا بفيلم « حصان الوحل » للمخرجة المصرية عطيات الأبنودى على مستوى المواجهة .. عنصر هام في الفيلم هو موسيقى وغناء الفنان الكبير ملوسيل مخليفة .. المخرج ابن لحركة أفلام المواجهة في تونس .

الفيلم العربي القال هو الصومالي « شجرة الحياة » .. إخراج عبد القادر أحمد سعيد . فيلم يتميز ببساطة جميلة تعبر عن علاقة الإنسان بالطبيعة .. وضرورة عناية الإنسان بالشجرة التي تعطي الحياة إذا بذلت لها العناية .. يعتمد على بعض الحكايات الشعبية الأفريقية .. بلاغة الصورة في بساطتها .. نال جوائز من بعض لجان التحكيم .

وتتساءل كما تتساءل كثيرون : وأين الأفلام المصرية ؟ وأعرف أن السيدة كارولا جرامان مدير المهرجان حاولت أن تعيد بعض الأفلام المصرية الجديدة خلال زيارتها للقاهرة في نهاية العام الماضي .. وإذا كانت عجلة الإنتاج أخذت تسير أخيراً .. فهنا فرصة كبيرة في مهرجان العام القادم .. فاللدورة الخامسة والثلاثون فيها تركيز على السينما الأفريقية ..

العودة .. من أفغانستان

الفيلم السوفيتي « العودة » إخراج ت . تشوباكوفا .. إفراز هام ومعبر عن سياسة التغيير في الاتحاد السوفيتي .. بعد أن سمع بعض أفلام متنوعة ، يدخل الانتاج الجديد في مرحلة المصارحة والنقد .. الفيلم عن الشبان المائدين من حرب أفغانستان .. ذهبوا إلى الحرب بلا قضية يؤمنون بها .. اضطروا أن يقتلوا وشاهدوا رفاقهم يقتلون .. مع خلفية من مشاهد الحرب في الجبال القاسية .. تقدم لقاءات مع الشبان المائدين .. ساهطون على الجبل القديم .. لم يتواءموا بعد مع المجتمع .. مع الأمهات اللاتي فقدن أبناءهن .. لم تكن نريدهم أن يلعبوا هناك .. إنه أمر لا يتعينا ولا يحتملهم .. شارك الفيلم في الجائزة الكبرى .. مع فيلم كندي عن قوة إرادة سباحة استطاعت أن تتحدى الصعوبات وتستمر ٢٢ ساعة لتعبر بحيرة كبيرة ..

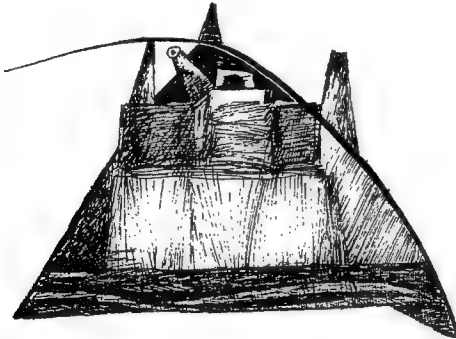
أمريكا اللاتينية

احتجاج على السجن الانفرادى ومطالبة العدالة بمنع هذه المعاملة اللاإنسانية .

ذات أمسية ندعى إلى برنامج فيديو عن قضية عمال مصانع كروب .. تقرر إغلاق هذه المصانع .. مما يهدد آلاف العمال وأسرهـم بالبطالة .. لايهم أسر كروب الغنية أمرهم .. يتعاون شهاب السينائيين .. مع نقابات العمال في تقديم ثلاثة شرائط بالفيديو تعرض المشكلة على المهرجان والصحافة والضيوف .. ساهمت بعض محطات التلفزيون الألمانية في انتاج بعض هذه الشرائط . بيع بعضها في الأسواق وأشارت مجلة فيديو أنها كانت من أكر المبيعات .. أحدها ينتهى بصيحة تحدير .. «نحن اليوم .. والدور عليك غدا .. النار في الخارج ستصيرك» ..

أرى — أن شريط الفيديو .. ليس فقط للترفيه .. بل للإعلام وأثارة القضايا الهامة .. والتعريض .

سينا أمريكا اللاتينية كانت بارزة هذه الدورة في مختلف البرامج .. المسابقة والفيديو .. مشاكل التخلف الاقتصادى والاجتماعى .. الهجرة من الريف إلى المدينة .. والأمل الضائع .. تحقيق الغراء في الشمال .. الولايات المتحدة .. قضية الديون .. فيلم برازيل مثير يناقش تحكم وسائل الاتصال الغربية من الدول الكبرى في تشكيل رأى العام في العالم الثالث .. الحل الذى تفرضه المفرجة تانا أمارال والمخرج فرانثيسكو سيزار هو إقامة المنظمات الثورية عطات تلفزيونية وإذاعة خاصة تبث الحقائق كما حدى في أقاليم البرازيل .. عنوان الفيلم « فريد موجات الهواء » .. ويقدم فيلم أرجنتينى عن المعتقلين السياسيين .. رغم انتهاء الحكم العسكري فما زال له نفوذ .. ويصدر نداء من المشاركين في المهرجان بإطلاق سراحهم .. « الاحتصام » فيلم سويسرى — إخراج جملى —



أفلام التلفزيون والفئات الوسطى الحائرة

سليمان شفيق

٥ - البقية لا تأتي : يكاد ينطق عليه نفس الشيء اللهم اذا اعتبرنا انه يناقش قضية ليست اجتماعية وهي قضية السيكولوجية الانسانية وعلاقتها بسؤال الموت والحياة ، ويرتبط من بعيد بقضية الاسكان ومدى رغبة البطلة في عمل مشروع (تنازلت عنه بعد ذلك) يحل مشكلة الاسكان من وجهة نظرها .

٦ - دقائق على باقى : يعالج الموقف من مشكلة المرأة الأرملة أو التي سبق لها الزواج .

٧ - قضية الاستاذة همت : يعالج قضية هامة جدا وهي قضية عودة المرأة للمنزل ويقدمها برؤية موضوعية تنحاز إلى عمل المرأة وعدم عودتها للمنزل في مواجهة تعنت الزوج كمعبر عن وجهه نظر اجتماعية سلبية تحيط بالجميع الآن .

والى هذا الحد تعتبر هذه الأفلام السبعة تجسيدا حقيقيا لرؤية الأغلبية من وجهة نظر المجتمع التلفزيونى وهي الفئات الوسطى وما آلت اليه اوضاعها الاجتماعية فى عصر الانفتاح وتناقضاتها الواضحة مع الفئات الاعلى (الكبيرة) وايضا تخوفها من المهور إلى أسفل السلم الاجتماعى كمثل فيلم « شقة الأستاذ عليوة » -

طوال شهر رمضان قدم التلفزيون المصرى ثمانية أفلام تلفزيونية عبرت بشكل أو بآخر عن موقف درامى شبه متكامل يعكس بالاساسى رؤية اجتماعية تجسد اهتمامات التلفزيون كجهاز مؤسسى اعلامى ومدى علاقه بقضايا الرأى العام سلبا وإيجابا .

وإذا توفقنا امام مضامين هذه الأفلام محاولين تركيزها فى قضايا اجتماعية يمكننا نجد ان :

١ - حل يرضى جميع الاطراف : يعالج قضية الاسكان من منظور الفئات الوسطى والحل المطروح هو التراضى والحب والوفاء بين المتنازعين من أبناء الأسرة الواحدة .

٢ - شقة الاستاذ عليوة : ايضا يعالج نفس المشكلة ويعلق نفس الفئات والحل هو التنازل والقبول بالإسكان الاقتصادى وليس الشعبى .

٣ - وصية زوجى : يعالج مشاكل الأبناء مع الاب بعد وفاة الأم وانتهازية الأبناء دون قضية موضوعية تحتاج إلى حل .

٤ - حتى آخر العمر : مضمونه لا يجسد قضية اجتماعية واضحة ، يمكن مناقشتها .

وعدم رغبة الأبناء في مغادرة شقة الآباء المظلة على النيل والسكن في حي شعبي أو في سكن اقتصادي . مع قبول للحلول القردية مثل إعطاء الدروس الخصوصية للابن المدرس إلا أنها أيضا لا تشفع له في شراء شقة متسعة ومدى ما يعكسه الفيلم من ماهو علم يخص هذه الفئات من عيشها على استمرار الماضي (إعطاء ذهب الأجداد كشبكة للأحفاد) .

الأ أن هذه الأفلام في مجملها اشتركت في سمة أساسية وهي ان الترابط الأسري الذي تأصلت عليه الفئات الوسطى المصرية قد تآكل أو بدأ في التآكل إزاء مشاكلها الاجتماعية والموضوعية .

أما عن تدرج المشاكل وترتيبها فقد تبلورت في الاسكان ، عمل المرأة ، الزواج ... الخ . وغلب عليها الحل العمل والفردى وليس الحب والرومانسية التي غلبت على الأفلام التلفزيونية في السابق .

الطفيلية بين الجهاز المضمي والجمعي :

أما الفيلم الثالث فهو فيلم « طالع النخل » ، كتب له القصة والسيناريو والحوار د . عصام الشماخ في أول عمل له على الشاشة الصغيرة وأخرجه المخرج الذي تعودنا منه الجدية شكلا ومضمونا محمد فاضل . و « طالع النخل » أو البطل فهو محمد السيد احمد (عبد الله محمود) ابن الريف المعلم الذي يحب ويرغب في الزواج ، ولا يجد أمامه إمكانية لابرار مواهبه أمام محبته سوى الصعود إلى أعلى ، طلوع النخل ، ولكن الطفيلية داخله (البلهارسيا) تعوقه عن ذلك صحيا واجتماعيا حيث انه لا إمكانية أمامه للطلوع إلى أعلى سوى بالسفر للخارج مثل منافسه وغريمه في القرية صاحب السيارة « البيجو » وهكذا تنحصر الطفيلية بطلنا محمد السيد احمد من جميع الجهات . ولا يجد سيلا إلى تحقيق حلمه سوى العلاج المتأخر ، ويصلنا السيناريو بتطابق ما يحدث في أحشاء محمد بما يحدث في أحشاء المجتمع ، نظام العلاج الطبي في مصر منهار من القاعدة ، من طبيب الوحدة الصحية إلى أعلى الهرم الطبي ، وهم المسؤولون عن العلاج في مصر حيث الفساد والتجارة بالمرضى ، من السمسار الصغير . المريض مصطفى

« الباشا » (صلاح السعدني) وعطا (محمد راتب) حتى الطيبة أمل (فردوس عبد الحميد) . يكشف محمد أنها تستغله من أجل ان يكون فأر تجارب لها في اعداد رسالتها للدكتوراه ، ويفتقد بطلنا المريض الأمل في العلاج والطبية الرمز ، فيهرب إلى حيث لا يرى لتبطله المدينة . وتتصقب الطيبة خطاه وتذهب إلى القرية ، فتجد أمامها جنود تلك الآفة (البلهارسيا) من تلك الفرقة التي يلهو ويمسح فيها كل أطفال القرية الذين تعتبر البلهارسيا جزءا أصيلا من طفولتهم الريفية . ولم كان جديلا مشهد وضع الأطفال وجوههم على الزجاج الأمامي لسيارة الطيبة في مواجهة بسيطة معبرة أدركتها أمل فوضعت يدها على يد الصغير شقيق محمد ، أي على جنود المواجهة لذلك المرض الذي يضرب بجلوره في المجتمع . رغم قطع النخل وعدم إمكانية صعود أحمد أو سفره وتقارب حبيبه مع غريمه في انعكاس موضوعي لموازين القوى الاجتماعية في عصر الانفتاح في عرض صادق ومعير من عصام الشماخ وتوظيف جديد من محمد فاضل لعناصر المكان لم نشهدها من قبل في فيلم تلفزيوني حيث انه لم يقتصر الأمر على مكان مغلق بل اتسع الى بيئة واسعة تمتد من إحشاء محمد حتى إحشاء مجتمعا في الريف والمدينة . وجسد هذه الرؤية منبر التصوير الفنان رمسيس مرزوق بعد أن بلورها في مشاهد حية زلوجت بين ماهو سيكولوجي وما هو سيولوجي مثل المشاهد التي وظفت الصراع عند محمد داخل المرض وربطه بأعمال وتشكيلات والد أمل الفنان القدير (محمد توفيق) في مرممه . وأيضاً ربطه بين التصاعد الدرامي ، صعودا وهبوطا بالنخلة كرمز انتهى بأن تقطع . أما الأداء فقد قدم الجميع بلا استثناء كل ما عندهم لإنجاز تلك اللوحة المعيرة .

تبقى كلمة أخيرة ان فيلم « طالع النخل » احتل فيها المكانة الأولى بشهادة الجميع ضمن الأفلام التلفزيونية الثمانية ، إلا أنه قد عبر بحق عن مكانة الأغلبية المطحونة بمشاكلها الجادة المستحصنة العلاج بمنطق مجتمعا الآن ، أما مكانتها في وسائل الاعلام فهي ١ إلى ٨ . فهل يفسح التلفزيون الطريق كجهاز اعلامي مؤسسى للتعبير عن مشاكل الأغلبية الحقيقية في المجتمع ؟

مكان في القلب .. الطبقة العاملة هي الحل

أما اذا انتقلنا للسلسلات التلفزيونية فلعل أبرز ما قدمته القناتان طوال شهر رمضان هما مسلسلا : « مكان في القلب » ، و « رأفت الهجان » . الأول قصة وسيناريو وحوار كوتر هيكل ومن إخراج محمد شاكر والثاني قصة وسيناريو وحوار صالح مرسى ومن إخراج يحيى العلمي .

« مكان في القلب » مسلسل تقليدى يعلى من ثغرات الاطالة وضعف الحبكة إلا أن ما يميزه انه قد أبرز دور طبقات اجتماعية يندر أن تجد مكانها على خريطة الأعمال التلفزيونية ، حيث أوضحت الكاتبة مأزق مجمل الرأسمالية الوطنية المنتجة في عصر التبعية والانفتاح ، حيث ان ممدوح بك (محمود فهمى) وقرينته هيام (صفاء السبع) ورجل الأعمال توفيق بك (حسن مصطفى) يريدون بيع مصنع النسيج ملك الهام الكبيرة (امينة رزق) . وامال (الهام شاهين) ابنة العامل تتزوج مدير المصنع ممدوح بك سرا وحينها يعلن الزواج وتميش في قصر العمة تصلم بواقع جنيده لتسقط هي واحلامها من اعلى السلم الاجتماعى في رحلة صعودها لتعند إلى الحى الشعى بصحبة ابنها المريض ولا تجد من يؤازرها ويقف بجانبها سوى راضى (ابو بكر عزت) رئيس العمال فى المصنع بكل شهامة ابن البلد .

المسلسل قدم بوضوح انه ليس امام الرأسمالية المنتجة الوطنية اذا اردت البقاء سوى ان تحالف مع العمال .. كما اكد من جهة اخرى على أن الطبقة العاملة ايضا هي دائما المؤهلة لاستيعاب واعادة تربية البرجوازية الصغرى اذا اردت ان تشارك بشكل جاد فى عملية الحياة والتغير .

من رأفت الهجان إلى ثورة مصر :

يعتبر هذا العمل من اهم الأعمال التى قدمت لتلفزيوننا فى الثلاث سنوات الاخيرة من حيث المضمون أساساً وإن شابه بعض الثغرات شكلياً .

فمحور الارتكاز لهذا العمل هو : كيف يتحول الصعلوك (الخائى) إلى بطل ؟ ولعل رأفت الهجان

يلكرنا « يباقل » « مكسيم جوركى » فى رايحه (الأم) . وان كانت هناك بالطبع فروق كثيرة الا ان جوهر الامر يبقى ان التضال والايمان بقضية الانتاء ، يصنع المعجزات ويحول ليس الافراد فحسب بل والمجتمعات ايضا من واقعها المخلف إلى آفاق التقدم . والامثلة كثيرة من روسيا القيصرية التى صارت الاتحاد السوفيتى الدولة العظمى حتى اليمن الديمقراطية والمجولا واخ . كما أن العمل يقدم صورة أخرى معبرة عن تناقضات جهاز المخابرات الباصرى ، حيث أن مئات من المشاهدين قد جفخوا دموعهم تأثراً بتلك البطولة التى كان يصنعها محسن ممتاز (يوسف شعبان) . وربما تحسسون بالبذخ الاخرى اثر سياطه على ظهورهم إلا أنهم وضعوا الملح على الجرح الذى لم ينمل بعد طلما لم يحل أزمة الديمقراطية ولم تلغ سوبا التبعية التى دمرت كل هذا الصنيع . وحينئذ نحن المخرقون بموجب معاهدة تنجى للعدو ان يرفع علمه النسر فى سماء القاهرة وبشكل بالانتفاضة فى الأرض المحترقة ويقتل أبا جهاد فى تونس وحيناً يتصلى لذلك الأرواح ابناء « رأفت الهجان » الجلد يتهمون هم بالأرواح ويقدمون للمحاكمة من ذات أصحاب التلفزيون الذى يقدم المسلسل !!

تميز السيناريو والحوار بموضوعية نادرة حيث أبرز ان اليهود جزء من نسج مصر ومن العملية — الاجتماعية — والصراع الاجتماعى ، أغنياء وفقراء .. ولا يستطيع احد ان يقدم كلمة واحدة تصبغ هذا المسلسل بالعناء للسامية حيث أكد صالح مرسى اننا لسنا ضد اليهود كيهود بقدر ما نحن فى مواجهة مصيرية مع الصهيونية وكيانها العنصرى .

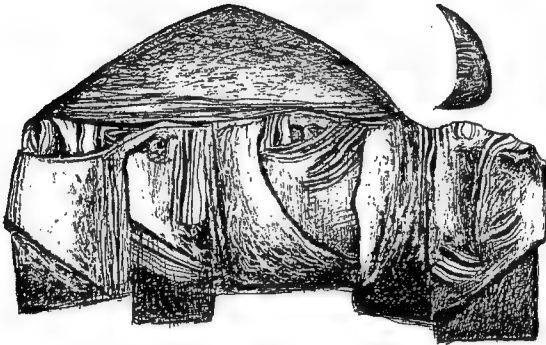
وكم كان رائياً أن ينتهى الجزء الأول بالحوار التالى :
هيان : كان الصراع أيامها على أشده .
الضابط : ولا زال .

الا ان المخرج يحيى العلمي يحسب عليه انه قد قلم المسلسل بروح حيادية ومن وجهة نظر بوليسية بمئة فجاء محسن ممتاز ورأفت الهجان منفصلين عن مجتمع عبد الناصر حينئذ ، حيث برز محسن كضابط مخابرات ورأفت الهجان كتابع له وليس لقضية موضوعية . ولا تكفى عبارات « مصر بين يديك » أو « مصر .. »

حيث تعددت « الفلاش باك » وتداخلت أحيانا مما أدى الى تشويش لدى المشاهد..

على ان ذلك كله لاينقص من قوة هذا العمل الذى قدم في زمن الردة والتطبيع ليثبت بما لايدعو للشك أن الصراع لازال وسيظل وليحتل رأفت الهجان مكانته كعمل فنى في اطار الأدب والفن المقاوم للتطبيع رغم انه لو عاد كشيخوخة ربما كان قدّم للمحاكمة كمتهمة أول قبل نور الدين ونخالد عبد الناصر في قضية « ثورة مصر » !!

بين حين وآخر لكي نجعل من رأفت هطلا .. كما ان الكاميرا لم تحلم مطلقا الحوار حتى ان مشهد وداع محسن لرأفت قد جاء دون حرفة تذكر ، وأعطت الموسيقى والمقدمة الطابع البوليس حيث لا استخدام مطلقا للموسيقى المرحلة ولا صورة تذكر في المقدمة لصنع تلك المرحلة . ناهيك عن أن تبدأ الحلقات بدفن رأفت (مما يعطى انطباعاً بأن كل ذلك تاريخ ميت ويتناقض مع فكرة استمرارية الصراع التي أبرزها الحوار والسيناريو) .. كما ان منهج « الفلاش باك » لا يتناسب مع الايقاع البوليسى السريع وما شاب ذلك من خلل



التعليم والنظام الاجتماعي

عرض : اسماعيل المهدي

واستخدامه للسلطة الفعالة في « فرض » الثقافة التي يراها . يقول : « الفعل التربوي هو موضوعا حنف رمزي من حيث هو فرص لتحكم ثقالي بسلطة متحركة » ! ولهذا يقول ، إن الفرق بين « الجامعة الليبرالية » ونظام التعليم الديني أو الشمولي ، هو أن الجامعة الليبرالية تحفي حقيقتها بطريقة ناجحة . فكل المؤسسات تتجه إلى استخدام « الطريقة اللطيفة » بدلا من « الطريقة القوية » حتى في الكنيسة والأسرة والمستشفى العقلية والجيش . والعمل التربوي — بعكس الجبر السياسي — قادر على المحافظة بطريقة أنجح ولدة أطول على المعلومات التي يلقنها . والعمل التربوي قادر على إنتاج وإعادة إنتاج التكامل العقلي والتكامل الأخلاقي للمجموعة أو الطائفة التي يخدمها ، بدون رجوع إلى قهر خارجي أو جبر بدني . فالعمل التربوي هو بدلي الجبر البدني . وهو لأنه غير مكشوف ، يكون فعلا أكثر . وبهذه الطريقة يمكن أن نفرض على أبناء الطبقات المتواضعة « ثقافة لم تمنع من أجلهم » ! وبخصوص تكرار أو إعادة إنتاج الروتين التعليمي ، يذكر الكتاب كلمة للعالم الاجتماعي دوركايم يقول فيها إن المدرس الشاب ينظم عمله في اليقظة على أساس ذكرياته وهو طالب ، وإن مدرس الغد لا يستطيع إلا

هذا الكتاب استكمال لكتاب الشهر الماضي . وهو لنفس الباحثين الاجتماعيين الفرنسيين بيير بورديو وجان كلوديا سرون . عنوانه « إعادة الإنتاج — عناصر لنظرية في نظام التعليم » . يقصد بإعادة الإنتاج ما يسميه إعادة الإنتاج الثقافي والاجتماعي ، أي المحافظة على النظام الاجتماعي القائم بتكرار توزيعه الثقافي والاجتماعي .

العنف الرمزي

يقول الكتاب إنه اعتمد على جهد جماعي من « مركز علم الاجتماع الأوروبي » للمعهد العمل للدراسات العليا . وبدأ يقسم يسميه « الكتاب الأول » مكتوب بطريقة متخلقة جدا على طريقة النصوص وشرح النصوص ! ومعظم كلمات مكررة تلور حول كلمات مكررة ، لدرجة أنه اخترع طريقة جديدة في الكتابة هي استخدام الحروف الأولى من بعض الكلمات المكررة لحفظ تكرارها ! وهي : الفعل التربوي والسلطة التربوية والعمل التربوي والسلطة المدرسة ونظام التعليم والعمل المدرسي ! وعنوان هذا القسم الأول أو الكتاب الأول : « أسس نظرية في العنف الرمزي » ! واتضح أنه يقصد — بطريقة تعريف الماء بعد الجهد بالماء — ما يسمي طبقية نظام التعليم

أن يكرر حركات مدرّس الأمس الذي كان هو نفسه يقلّد حركات أستاذه . ففي هذه الحلقة المفرغة من التماذج التي تعمد إنتاج بعضها ، من أين يأتي الجديد ؟! ويقول دوركايم إن للمدرّس مثل الكاهن يتمتع بسلطة محترّفة بها ، لأنه لسان شخصية معنوية تتخطى كيانه كفرد .

رأس المال الثقافي واللغوي

يقول الكتاب في القسم الثاني ، إن مجموعات الطلبة الجامعيين مختارة على أساس معايير من الأصل الاجتماعي والجنس والماضي المدرسي اختياراً غير متساوٍ ، وإن تماثل هذه الحقيقة يعني تماثل النتائج الحزبية عليها . فهناك مايسمى « رأس المال الثقافي » و« رأس المال اللغوي » ، يعبر عن الرصيد المتوارث من الأصل الاجتماعي ، ويؤثر في النجاح في التعليم بكل مراحل . والمصححون في الامتحانات يعرفون دائماً بأن الأساس هو الكتابة الجيدة ، وإنه حتى في التاريخ فإن المصححين يقدرون بشكل خاص الإنشاء والعرض . وهذا يضع أبناء الطبقات الشعبية والمتوسطة في اختيار أصعب من اختيار أبناء الطبقات العليا الذين يرون أصدقاء عالية من رأس المال الثقافي واللغوي ، مما يؤثر على فرص التحاقهم بالتعليم الجامعي حتى العلمي . فاللغة ليست فقط أداة تواصل ، لكنها أيضاً مفردات غنية أو فقيرة ، ونظام تصنيف . والطبقات الشعبية هي الطبقات الأبعد عن اللغة المدرسية . ومن هنا فإن النجاح في كل مراحل التعليم (بما في ذلك الالتحاق بالجامعة) يرتبط بالطبقة الاجتماعية من خلال أصدّة رأس المال الثقافي واللغوي المتأخوذة عن الأقران . وفي هذه الحالة ، فإن التساوي بين بعض أبناء الطبقات الشعبية وبعض أبناء الطبقات العليا في المستوى الثقافي واللغوي ، إنما يدل على أن أبناء النوع الأول اجتازوا انتخاباً أصعب ونجحوا نجاحاً أكبر .

وبخصوص الجنس ، يؤكد الكتاب على التفوق اللغوي الدائم للذكور على الإناث من مختلف الطبقات . ويناقش إحصائية تقول إن عدد الطلبة الذين لم يدرسوا لاتيني ولايوناني أو درسوا لاتيني فقط أكثر نجاحاً من عدد الطالبات في اللغة الفرنسية ، بينما من حيث اللغة التي درست اللاتيني واليوناني تفوقت الطالبات على الطلبة في

اللغة الفرنسية ، حيث حصلت الطالبات على ٦٤٪ من الدرجات فوق المتوسط مقابل ٥٨٫٥٪ للطلبة . ويفسر هذا الشذوذ عن القاعدة ، بأن دراسة اللاتيني واليوناني بالنسبة للفتيات اختيار أصعب منه بالنسبة للذكور ، مما يعني أن النتيجة في هذه اللغة تعبر عن عملية انتخابية أصعب ، يقصد تعبر عن استدلالات عامة أكثر تفوقاً عند الطالبات . ومن ناحية أخرى ، فإن الطالبات اللاتي من طبقات شعبية ومتوسطة هن أقل كثيراً في الكفاءة اللغوية ، لأن سبب التخلف هنا مضاعف ، هو الأصل الاجتماعي والجنس . وعلى عكس ذلك ، فإن الطلبة الذكور أبناء الطبقات العليا يملكون سبباً مضاعفاً للتفوق اللغوي ويذكر جنوداً إحصائياً عن الكفاءة اللغوية بالنسبة للأصل الاجتماعي والجنس . يقول إن الحاصلين أو الحاصلات على فوق المتوسط من الدرجات في اللغة ، هم عموماً : ٦٢٪ طلبة و٤٦٪ طالبات . والتوزيع الاجتماعي هو : أبناء الطبقات الشعبية ٦٤٫٥٪ طلبة و٤٦٫٥٪ طالبات ، وأبناء الطبقات المتوسطة ٥٧٪ طلبة و٣٩٫٥٪ طالبات ، وأبناء الطبقات العليا ٦٧٪ طلبة و٥٣٪ طالبات .

ويذكر إحصائية أخرى عن العلاقة بين الكفاءة اللغوية ودراسة اللاتيني واليوناني في الثانوي . يقول إن من لم يدرسوا لاتيني ولايوناني ، حصل منهم على درجات فوق المتوسط في اللغة الفرنسية ٤٨٪ طلبة وطالبات أبناء الطبقات الشعبية ، و٤٦٪ أبناء الطبقات المتوسطة ، و٦١٪ أبناء الطبقات العليا . أما الذين درسوا لاتيني فقط ، فحصل منهم على درجات فوق المتوسط في اللغة الفرنسية ٥٢٪ أبناء الطبقات الشعبية و٤٢٪ أبناء الطبقات المتوسطة و٤٨٪ أبناء الطبقات العليا . أما الذين درسوا لاتيني ويوناني ، فكانت نسبة المتفوقين منهم ٦١٪ أبناء الطبقات الشعبية و٤٥٪ أبناء الطبقات المتوسطة و٧٣٪ أبناء الطبقات العليا . لاحظ أن هذا يؤكد أن المزيد من الدراسة أو المزيد من التأهيل الدراسي ، يرفع الأصدّة اللغوية والثقافية للطبقات الشعبية المحرومة من رأس المال اللغوي والثقافي . وعن تأثير الفلسفة في اللغة ، يذكر إحصائية أخرى تثبت أن طلبة الفلسفة متفوقون على طلبة الاجتماع في الكفاءة اللغوية .

ويتحدث الكتاب عن طقوس الاحترام التي يفرضها المدرس ، كما لو كانت شيئا غريبا ! ويتركز بشكل خاص على « اللغة الأستاذية » التي يجبرها أداة تعزيم أو سحر لا أداة تواصل . ويقول إن النظام الفرنسي يعطي قيمة كبيرة للقدرة الأدبية وتحويل أى خبرة إلى كلام أدب . ورغم أنه يميز بين اللغة الجامعية وكافة اللغات الأخرى بما في ذلك لغة الطبقات العليا ، إلا أنه يقول إن لغات الكلام تنقسم عموما إلى طرفين ، هما اللغة البرجوازية واللغة السوفية Vulgaire ، وإن اللغة البرجوازية هي رأس المال اللغوي المدرسي الذي ينمو بالتعليم ويشكل وسيلة مستترة من وسائل النجاح نتيجة الأصل الاجتماعي . ويقول إن اللغة المدرسية هي المعيار اللغوي « الصحيح » المفروض اجتماعيا والذي يحدد رأس المال اللغوي الاجتماعي . ويذكر صفات اللغة البرجوازية وصفات مايسميه اللغة الشعبية . فاللغة البرجوازية تتسم بالتجريد والشكلية والثقافة والتجميل ، بينما اللغة الشعبية تتسم بالسرعة والانتقال المباشر من الجزئ إلى الجزئ . ويقول إن درجة التحكم العلي في اللغة المدرسية منذ المرحلة الابتدائية ، تعبر عن درجة الارتفاع في المرم الاجتماعي ، بحيث يتواكب المرم المدرسي مع المرم الاجتماعي من خلال اللغة . ولماذا يتكلم عن السهولة اللغوية الاضطرابية أو المتصلة aisance forcée أبهاء الطبقات الشعبية والمتوسطة ، والسهولة اللغوية الطبيعية aisance naturelle عند الطلبة أبهاء الطبقات العليا . ويقول إن هذا يعبر عن طريقتين في اكتساب التحكم اللغوي : الاكتساب المدرسي البحت والاكتساب القائم على التألف غير المحسوس منذ الصغر . أو طريقة اللغة « المصححة » مدرسيا ، واللغة « الأليفة » . ويقول إن هذا النموذج اللغوي يوصف بأنه « الكلام مثل الكتاب » أو « الكلام المتعلم » Lettrée . ومع ذلك يصر الكتاب على أن تعليم هذه اللغة وهذه الثقافة هي خدمة للغة وثقافة الطبقات العليا !

الثقافة والاجتماع

إن المسألة هنا تختلف عن مسألة الفصحى والعامية في العربية . فاللغة الفصحى هي لغة قديمة تشبه اللاتينية بالنسبة للغات الأوروبية ، بينما العامية لغة معاصرة ومكاملة . إنما التشبيه الأدق الذي يصور اللغتين اللتين : لأن الثقافة الراقية لا تقابل الثقافة الشعبية ولكن تقابل الثقافة

ويتحدث عنهما الكتاب ، هو الفرق بين عامية المثقفين أو العامية الراقية والعامية السوقية أو المايلة . فكيف يعبر الانحياز إلى اللغة الراقية انحيازاً طبقياً ؟ وكيف يعبر الانحياز إلى الثقافة الراقية انحيازاً طبقياً ؟ وكيف يقال إن النظام التعليمي الذي يفعل ذلك يخدم النظام الطبقي ؟ إن الفرق كبير بين مايسمى عند الفلاسفة الأرستقراطية أو « الخاصة » فكرياً في مقابل « العامة » فكرياً (والعامية فكرياً قد يكونون من الملوك وقمة المجتمع) ، وبين الأرستقراطية الطبقة في مقابل الديمقراطية الطبقة أو الشعب . فالكلام عن أن رأس المال الثقافي ورأس المال اللغوي ميراث للأرستقراطية الفرنسية ، هو مدح في الأرستقراطية الفرنسية وتصوير لها بأنها أرستقراطية فكرية أو أرستقراطية مثقفين . وقد قلت قبل ذلك إن مؤلفي الكتاب يخطئان بين الطبقات العليا والمثقفين . وما يكرران هذا الخلط في هذا الكتاب ، بل ويحاولان تبريره . من ذلك مثلاً أنهما يأخذان عن مؤلف أمريكي اسمه كالفرتون أن « البرجوازية الكبيرة في فرنسا بقيت جزئياً مغلصة للمثل الأعلى الثقافي للأرستقراطية التي أعطت صورتها الخاصة للثقافة السائدة » ، بينما في الولايات المتحدة الأمريكية فإن البرجوازية الصغيرة هي التي تطبع بطابعها التقاليد الثقافية . لكن هذا كلام لا يمكن أن يعنى أكثر من أن البرجوازية الكبيرة الفرنسية تعتبر نسبياً متفتحة أو متعلمة أكثر من البرجوازيات الكبيرة في أمريكا وغيرها . أما المثقفون الذين يصنعون وينشرون الثقافة في التعليم وخارج التعليم ، فهم فئة محددة تعتبر في غالبيتها من فئات البرجوازية الصغيرة . وهذا التقدم النسبي للبرجوازية الكبيرة الفرنسية يتضح في إحصائية يذكرها الكتاب عن مديري الصناعة في أمريكا وأمثالهم في فرنسا . يقول إن ٥٧٪ من مديري الصناعة في أمريكا خريجو مدارس ثانوية Collèges (وذلك في عام ١٩٥٢ مقابل ٣٧٪ في عام ١٩٢٨) ، بينما في فرنسا فإن ٨٥٪ من الشخصيات العامة المماثلة استكملوا الدراسات العليا ، و ٨٩٪ من مديري المؤسسات الصناعية الكبيرة في فرنسا من خريجي التعليم العالي ، مقابل ٨٥٪ في بلجيكا و ٧٨٪ في ألمانيا وإيطاليا و ٤٠٪ في بريطانيا .

إن طبقة التعليم لا تتمثل إذن في خدمة الثقافة الراقية ، لأن الثقافة الراقية لا تقابل الثقافة الشعبية ولكن تقابل الثقافة

مصاريعها أمام أبناء الطبقات الشعبية ، ولكن بفتحها أمام الجاهل والأحمق من أى طبقة كانوا .

الامتحانات

ينتقل الكتاب بعد ذلك إلى موضوع الامتحانات . ويبدأ بكلمة لكارل ماركس عن أن الامتحان ليس إلا التعميد البيروقراطي للمعرفة والاعتراف الرسمي بالمعرفة العادية إلى معرفة مقدسة ! ويقول إن فرنسا تعطى تقلا كبيرا للامتحان في نظام التعليم ، وإنه يسيطر على التعليم الجامعي ، وإنه يمثل في فرنسا مكانا لا يمتلئ في نظم التعليم الأوروبية الأخرى . لكنه لا يشرح مظاهر ذلك ولا يأتالي ذلك ، ويتجاهل أن التساهل في الامتحانات هو أهم أسباب التدهور العام في مستوى التعليم . ويذكر من نتائج الامتحانات أو المسابقات توزيع الأصول الاجتماعية للطبقة في المعهد العالي المسمى ليكول نورمال سوبرير والمعهد العالي القومي للإدارة : فالطبعة أبناء الطبقات الشعبية ٨٥% في المعهد الأول و٢٩% في المعهد الثاني — مع أن هذه النسبة تصل إلى ٢٧% في كلية الآداب و١٧% في كلية الحقوق . أما الطلبة أبناء الطبقات المتميزة ، فيبلغون ٦٨% في الليكول نورمال و٧٢% في معهد الإدارة ، وأبناء الأسياتة ١٨% من طلبة المعهد الأول و٩% من طلبة المعهد الثاني .

ويشبه هيثمات التدريس بالكهنة ، ويقول إن نظام التعليم في فرنسا متأثر بنظم الجزويت الذين كانوا يسيطرون على التعليم في فرنسا وغيرها من البلاد الكاثوليكية . ويفسر بذلك الفرق بين فرنسا والبلاد الأوروبية البروتستانتية ، حيث كان الجزويت يهتمون بالأسلوب لا بالمعارف ، وبالآداب لا بالعلوم التجريبية . ولهذا طبعوا المثقفين الفرنسيين بطابع الروح الأدبية ، وجعلوا الأمة الفرنسية أمة تكتب جيدا وتحديث ببراعة ، ولكنها منخفضة في معرفة الأشياء .

ويقول إن نظام التعليم الفرنسي يبعد النظام الهرمي في الدرجات والمؤسسات وإن هذه العيادة تجعل النظام الهرمي المدرسي تكراراً للنظام الهرمي الاجتماعي . فالتعليم ينفى الانتخاب الهرمي الاجتماعي تحت مظاهر فنية ، ويكرس الهرميات الاجتماعية بالهرميات المدرسية . ويقول إن معظم

المنخفضة أو اللاتقافة . وإذا كانت الثقافة هي مايتى في الذهن بعد أن تنسى ماتعلمناه ، فالتقافة الراقية ورأس المال الثقافي هي ثمرة التعليم والدراسة ، والثقافة المنخفضة أو اللاتقافة هي ثمرة الجهل أو التجهيل . كذلك فإن طبقة التعليم لا تملك في خدمة اللغة الراقية واللغة الأدبية أو اللغة المتعلمة المتقنة . لكن الطبقة البرجوازية في التعليم تحدث أولاً بالتيسيس البرجوازي المباشر أو غير المباشر ، وتحدث ثانياً بالتجهيل وخفض وسائل العلم والتبوير وحرية الفكر . وتحدث ثالثاً بالتساهل في البرامج والامتحانات وهيئات التدريس وفتح الأبواب على مصاريعها أمام الزحف الدماغي . فالعلم غير طبقى ، والثقافة العقلانية غير طبقية . العلم والثقافة والمعرفة هي ظواهر إنسانية عامة ، ولهذا لا تنبأها إلا الطبقات الثورية أو المستتيرة والأفراد الثوريون أو المستتبون . ويجب أن يميز بين ثلاث مشاكل تختلط في الكتاب اختلاطاً كبيراً ، هي :

١ — مشكلة العدالة والمساواة والديمقراطية في التعليم . وهذا يعنى ضمان تكافؤ الفرص أمام أفراد لا أمام طبقات . فقد رأينا في العدد الماضي أن نسبة أبناء العمال هي أقل نسبة للملتحقين بالجامعات في البلاد الشيوعية — وإن كان هذا الواقع يستلزم زيادة وسائل التأهيل والتعويض التعليمي والثقافي أمام الطبقات الشعبية .

٢ — مشكلة طبقية التعليم والثقافة . وهذا يحدث من خلال المذهب الطبقية المباشرة أو غير المباشرة التي تتعرف بالتعليم والثقافة عن الاتجاه العقلاني الثوري الانساني لخدمة مصالح الطبقات الاستغلالية .

٣ — مشكلة التدهور وهبوط مستوى التعليم ومستوى الثقافة . وهذه أصبحت ظاهرة تنتشر في العالم كله خصوصاً منذ الخمسينات ، بسبب انتشار الاستعمار الأمريكي وعاداته ووسائله التجهيلية والعقلية ، وبسبب زيادة الزحف الدماغي والعسكري في بلاد العالم وسيطرة الدماغيين والعسكريين على السلطة ، وبالتالي انتشار أساليب التجهيل والاحقار واللاتقافة والتساهل في البرامج التعليمية وفي الامتحانات تحت شعارات الديمقراطية وتوسيع فرص التعليم . وهذه مشكلة أخرى ، لا تنحل بفتح أبواب التعليم الثانوي والعالي على

الذين يستعملون من مختلف مراحل التعليم نتيجة العجز عن الاستمرار ، يتخلفون بدون امتحانات وقبل أن يتحقوا ، وإن هذه عملية الانتخاب الاجتماعي . ومن باب أولى ، فالكثيرون يتخلفون نتيجة الرسوب في الامتحانات . والأغلبية العظمى (ولا يقول أرقاما) ممن يتخلفون عن التعليم الثانوي أو أثناء التعليم الثانوي ، هم من أبناء الطبقات الشعبية .

ويناقش التعليم العالي للعلوم ، فيقول إنه من حيث الظاهر لا يحمي اعتمادا مباشرا على رأس المال الثقافي الموروث . لكن أولا ، فالرصيد اللغوي والثقافي مهم جدا في التعليم الثانوي الذي بدوره لا يصل الطلاب إلى التعليم العالي للعلوم . وثانيا ، أن التحكم للطبقات والرمزي والمماريات المعنية ажيرة يحدد أصلا على التحكم في اللغة المكتسبة من الوسط العالي . ويذكر إحصائية عن التعليم الثانوي ، هي أن أبناء العمال يشكلون ٢٠٫٣٪ من طلبة السادس في الليسية ، مقابل ١٤٫٩٪ لأبناء الكوادر العليا وأصحاب المهن الحرة .

ويناقش قيمة الشهادات ، فيقول إنها تخضع لقانون العرض والطلب في السوق وتتحدد قيمتها بدرجة ندرتها . ففي بلد تتشتر فيه الأمة ، تكون الشهادة الابتدائية ذات قيمة حاسمة في التتاس المهنى . فمثلا في الجزائر ٥٧٪ من الأفراد ليس لديهم أى شهادات تعليم عام ، بينما ٩٨٪ ليس لديهم شهادات تعليم فنى . ولهذا فإن الشهادات الصغيرة تتخذ عندهم قيمة كبيرة . ومن ناحية أخرى ، فالمرأة كانت تقليديا متخلفة عن التعليم ، بحيث لم يغير هذا الوضع إلا بالتطور الاقتصادى والتصنيع والتطور الاجتماعى الذى يسمح للنساء بالعمل في مهن الرجال . ومن هنا يرى أن زيادة معدل التحاق الاناث بالتعليم الثانوي والجامعى في فرنسا ، هو دليل على انجاء ترشيد وديمقراطية في نظام التعليم . ويقاغر بأن فرص الالتحاق بالجامعة في فرنسا أصبحت اليوم متساوية تقريبا بين الذكور والاناث . ولكنه يلاحظ رغم ذلك أن الإناث — خصوصا من الطبقات المنخفضة — محكومات أكثر من الذكور بنوع معين من الكليات ، وخصوصا الآداب .

ويرجع مرة أخرى ، يؤكد أن التنظيم التربوى محافظ

وتقليدى ومعاد للتغير ربما أكثر من الكنيسة نفسها . ويقول إن نظام التعليم يملك بحكم وظيفته سلطة انتخاب وتشكيل العناصر الجديدة التى تواصل وظيفته ، بما يجعله في وضع يفرض فيه معايير تكرر لنفسه . يقصد أن المدرسين هم الذين يصنعون المدرسين الذين يحلون محلهم ، وأتهم بالتالى يصنعونهم على صورهم . ولا حظ أن هذه أيضا مشكلة ملطعة ! لكنه يكفى بأن يكرر للمرة الثالثة كلمة دوركام عن أن التعليم المدرسى أكثر محافظة من الكنيسة . ويقول إن التعليم يحافظ على ويقفن ويكرس الثقافة التى هي في الحقيقة امتياز وإحكار للطبقات السائدة ، وإنه يفعل ذلك فقط بدافع المحافظة التربوية أو المحافظة على أن يبقى هو نفسه دون تغيير ، ومن هنا فإن هذه المحافظة التربوية هي أفضل حليف للمحافظة الاجتماعية والسياسية في المجتمع . ومعنى ذلك كما يقول أن نظام التعليم من خلال الدفاع عن مصالحه وعن استقلاله الذاتي ، يساهم بشكل مباشر وبشكل غير مباشر « المحافظة على النظام الاجتماعى » ! ولها بجل عنوان هذا القسم من الكتاب « المحافظة على النظام » ! ويقول إن من سمات الفكر المحافظ تبرير الدفاع عن « النظام القائم » بفكرة « طبيعة الأشياء » ، أى يدعى أن ذلك دفاع عن طبائع الأشياء ! ويقول إن الاتفاق كامل في نظام التعليم بين وظيفة التلقين ووظيفة المحافظة على الثقافة ووظيفة المحافظة على النظام الاجتماعى ، وإنه بهذه الطريقة « يبعد إنتاج النظام الاجتماعى » . فالأساتذة الفرنسيون يقيسون الطلبة شعوريا أو لاشعوريا بنامه على نموذج للطلاب « الجيد » الذى يشبه ما كانوا عليه هم في الماضي ، والذي يشير بأن يكون مثلهم في المستقبل . ويصف المحافظة المدرسية بأنها « علاقة اعتماد في الاستقلال » *dépendance par l'indépendance* ، وأن هذه العلاقة توحد بين نظام التعليم وبين المصالح المادية والرمزية للطبقات السائدة . ويقول إنه في تحليل إجابات استطلاع الرأى عن نظام التعليم والثقافة ومنها تعلم اللاتينى والتكوين المهنى ودور الأسرة في التربية وما إلى ذلك من مسائل الثقافة والانسانيات ، أثبت هذا التحليل التحالف واتفاق وجهات النظر بين المعلمين أو الأساتذة وبين القطاعات التحكمية في الإنتاج وفى جهاز الدولة من الطبقات السائدة . ويقول إن نظام

الطلبة أبناء طبقات شعبية ، و ٢٧٪ أبناء طبقات متوسطة ، و ٦٧٪ أبناء طبقات عليا .

ويناقش بعض تقييمات الطلبة من زاوية أنها تكرر للتقييمات الاجتماعية السائدة ! من ذلك مثلا « نابع » و « جاد » ، أو « ممتاز » و « سوق » ، أو « قوى في الموضوع » و « قوى في الفرنسية » ! ويقول إن أساتذة التعليم العالي أبناء البرجوازية الصغيرة أو أبناء البرجوازية المتوسطة والكبيرة ، يتصرفون بطريقة تحافظ على « القيم الأرستقراطية » المقروضة على التعليم الفرنسي بحكم تقليده وبحكم علاقته بالطبقات المميزة . ويبدو أنه يخلط هنا أيضا بين الأرستقراطية الفكرية والأرستقراطية الاجتماعية ، حيث أن يتكلم بعد ذلك عما يسميه « الوراثة البرجوازية والأيدولوجية الأرستقراطية للمولد » — « لأيدولوجية الموالب » !

ويناقش العلاقة بين فرص التعليم والخصوبة التناسلية ، فيقول إنه في الطبقات الخصبة تناسليا كالأجراء الزراعيين والمزارعين والعمال ، فإن فرصة الدخول في السنة السادسة المدرسية تنخفض بزيادة النسل عن ابن واحد ، بينما في الفئات الأقل خصوبة مثل الحرفيين والتجار والموظفين فإن هذا الانخفاض يحدث بعد الابن الرابع . ويقول إنه من حيث الالتحاق والتخلف ومن حيث التكوين الاجتماعي للطلبة ، فإن النظام الهرمي المدرسي — نظام الانتداف والثانوى والتعليم العالي بمستوياته — يعيد تكرار النظام الهرمي الاجتماعي ! فرأس المال الثقافي موزع بطريقة غير متساوية اجتماعيا . ونظام التعليم يشارك في هذا التوزيع غير المتساوى من خلال الحياض والسلبية . وفي رأيه أن هذه السلبية إزاء عدم المساواة في توزيع رأس المال الثقافي ، هي أكبر خدمة للنظام الاجتماعي ، وإنها أكبر من وظيفة المذهب السياسية أو الدينية في التعليم ! وأوضح أنه لم يمتنه إلى أن المذهب السياسية أو الدينية في التعليم تعنى التجهيل واللاعقل وزيادة عدم المساواة في توزيع رأس المال الثقافي ، بل وتبديد رأس المال الثقافي نفسه .

وباسم المساواة في تكافؤ الفرص الطبقية لا الفردية ، يناقش كلمة لباحث اسمه فيرمو جوشي . يقول فيرمو جوشي إن شعورا بالذنب يمنع من قراءة الإحصائيات عن الأصول

التعليم وظيفة مزدوجة أو مناقفة هي المحافظة على النظام الثقافي والمحافظة على النظام الاجتماعي ! ونظام التعليم يمارس وظيفته الاجتماعية والتي تتمثل في تكرار سوء توزيع رأس المال الثقافي الموروث ، بطريقة مناقفة تتمثل في وظيفته الأيديولوجية وهي إخفاء هذه الوظيفة الاجتماعية والإدعاء بالاستقلال الذاتي المطلق . وبهذه الطريقة يخفى دورها في تكرار سوء توزيع رأس المال الثقافي بين الطبقات من خلال حياده واستقلاله الذاتي . فنظام للتعليم محايد ومستقل ذاتيا في ربط وظيفة التلقين بوظيفة المحافظة على تركيبة العلاقات الطبقية . وهو يشبه هيئات المعلمين ببيئات المسؤولين عن نظام الدولة ، ويطبق عليهم قول فردريك إنجلز عن مسؤولي الدولة : « هذه الطائفة التي تبدو أنها تقوم بخارج أو بالأحرى فوق المجتمع ، تعطي الدولة مظهر الاستقلال إزاء المجتمع » . وهذا في الحقيقة خلط غريب ، لأن وظيفة التعليم والتثقيف تختلف عن وظيفة الحكم والقهر الطبقي . والمحافظة على رأس المال إن وجد ، ليست من نوع المحافظة على الظلم أو المحافظة على الاستغلال . والامتيازات الثقافية امتيازات مرغوب فيها ، طالما أنها امتيازات ثقافية حقيقية وليست من نوع الامتيازات الثقافية الكنسية واللاهوتية . والذي يؤخذ على نظام التعليم هو التفضير أو التفضل في نشر المعرفة والثقافة بين التلاميذ والطلبة ، وخدمة الاتجاهات التجهيلية واللاعقلية ، وطمس فروق الذكاء والثقافة تحت اسم المساواة والديمقراطية . لكن الكتاب يأخذ على نظام التعليم أنه يمارس ذاتيا المحافظة على نظام عدم تكافؤ الفرص بين الطبقات !

ويذكر إحصائية عن الأصول الاجتماعية للمدرسين أقل من ٤٥ سنة عام ١٩٦٤ ، تقول إن مدرسي الابتدائي كانوا ٣٦٪ من طبقات شعبية و ٤٢٪ من البرجوازية الصغيرة و ١١٪ من البرجوازية المتوسطة والكبيرة . أما مدرسو الثانوى والتعليم العالي ، فتوزعهم معا كما على : ١٦٪ من طبقات شعبية ، و ٣٥٪ من البرجوازية الصغيرة ، و ٣٤٪ من البرجوازية المتوسطة والكبيرة . وبخصوص أساتذة التعليم العالي بالذات ، يقول إنه لا توجد إحصائية منفصلة عنهم ، ويقدم بدلا من ذلك إحصائية عن الأصول الاجتماعية لطلبة المعهد العالي الايكول نورمال (ويبدو أن خريجيه يعملون في التدريس في الجامعة) ، هي : ٦٪ من

الاجتماعية لطلبة الكليات ! وهذا خطأ طبعا ، لأن من الضروري دراسة الواقع الاحصائية من الاتجاه الصحيح . وعلى كل حال ، يقول جوشي إنه لا يرى أن المقررة الحقيقية للتعليم تكون بتطوير أنواع من التعليم التأهيلي لأبناء الأوساط المتواضعة أو المنخفضة الثقافية ، ولكن يمكن أن يلتحق ابن العامل بمدرسة أو بمعهد فني ويصبح بعد تخرجه فنيا أو مهندسا ، وأن يتجه ابن الطبيب مثلا إلى التعليم الكلاسيكي والكليات ! ويرد الكاتب بأن هذا يعنى المحافظة على « النظام الاجتماعى » . ويسمى sociodiotée بمعنى لاهوت اجتماعى أو تمييز اجتماعى ، على وزن théodiotée نظرية العدالة الإلهية ! والحقيقة أنه لا يمكن خفض عدم المساواة في توزيع رأس المال الثقال ، إلا بخفض الفروق بين الطبقات . وهذه ليست وظيفة نظام التعليم . ولكن يدخل في وظيفته تقديم المساعدات التعليمية والتثقيمية التأهيلية والتوضيحية لأبناء الطبقات الممونة ثقافيا . ومن ناحية أخرى ، فمن الخطأ إنكار المواهب والذكاء الوراثي . فالكاتب يقول إن وراثة الثقافة هي فقط وراثة مكتسبة من الأسرة ، وإن المحرومين من الوراثة الثقافية محرومون فقط لأنهم تربوا في ظروف مجنونة الثقافة أو منخفضة الثقافة . ولكن هذا غير صحيح . فالجهاز العصبي نفسه له دور في الاكتساب وعدم الاكتساب من داخل أو من خارج الأسرة ، والجهاز العصبي يتأثر وراثيا بتكرار الأجيال المثقفة أو الأجيال الأمية والجاهلة . فالفكر ليس وظيفة روحانية مبهم من السماء ، ولكنه وظيفة مناطق معينة من اللحاء الدماغى . وإذا كان علم تحسين النسل عند الحيوان يقدم حقائق كثيرة عن تحسين وترقية مختلف الوظائف عند الحيوانات ، فلان هذا يوضح لنا الميكانيكيات الوراثة لارتقاء أو تدهور الوظيفة العضوية للفكر عند الانسان . وبدون نشر التعليم الحقيقى والثقافة الحقيقية خلال عدد كالم من الأجيال ، فانه لا يمكن خفض عدم المساواة في توزيع رأس المال الثقال بين الطبقات ، وبالتالي لا يمكن خفض مشكلة عدم المساواة في توزيع الأصول الاجتماعية للطلبة في التعليم . هذه ليست حلقة مفروغة ، لأن الأساس فيها هو تعليم وتنقيف الآباء وتأهيل الأبناء تعليميا وتنقيفيا من مخرج نظام التعليم أيضا . وإلا فما هي وظيفة مؤسسات الثقافة والإعلام ؟

ويتم الكتاب فصوله بملحق عن تطور تركيبة فرص الالتحاق بالتعليم العالى . يقول إنه لا يمكن تقديم صورة واسعة عن هذا التطور لأن مركز الاحصاء الذى يعتمد عليه لم يكن ينشر إحصائيات عن هذا الموضوع . وعلى كل حال ، ففى الفترة من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٦ ، ارتفعت فرص الالتحاق بالتعليم العالى لكل الفئات الاجتماعية . وهذا لا يعجب مؤلفى الكتاب اللذين يطلبان المساواة العامة بين فرص كل الفئات الاجتماعية ! وفى رأيهما أن زيادة فرص الالتحاق بالجامعة أمام ابن العامل مثلا من ١٥ إلى ٣٩ فرصة في الفترة المذكورة ، لا تكفى لتغيير الصورة وجعل التحاقه بالتعليم العالى محتملا وليس غير معقول . ويذكر جدولاً إحصائيا كبيرا عن تطور توزيع فرص الالتحاق بالجامعة وكلياتها بالنسبة لأبناء الأصول الاجتماعية المختلفة وبالنسبة للذكور والاناث . ويقول إنه زاد اتجاه الطلبة أبناء الأصول الاجتماعية المحرومة نحو كليات الآداب والعلوم ، وزاد اتجاه الطلبة أبناء الأصول الاجتماعية المميزة نحو كليات الحقوق والطب . ويسمى هذا باسم « التخصص الاجتماعى للكليات » ، ويقول إنه تعمق في الفترة المذكورة . ويقول إن ٨٤.٧% من أبناء الأجراء الزراعيون و ٧٥.١% من أبناء المزارعين و ٨٢.٧% من أبناء العمال التحقوا بكليات الآداب أو العلوم . أما عن الجنود المذكور ، فأهم ماورد فيه هو أنه في الفترة من ١٩٦١ - ١٩٦٢ حتى ١٩٦٥ - ١٩٦٦ ، زادت فرص احتمالات الالتحاق بالكليات الخمس للجامعة (العلوم والآداب والحقوق والطب والصيدة) كما يلى بالنسبة لطفل الأصول الاجتماعية : الأجراء الزراعيين زادت الفرص من ١٩ فرصة إلى ٢٧.٢ والمزارعين من ٣٤.٤ إلى ٨ ، والعمال من ٣٨ إلى ٣٤ ، والمستخدمين من ٩ إلى ١٦.٢ ، والمديرون في الصناعة وفي التجارة من ١٣.٩ إلى ٢٣.٢ ، والصناعيون منهم من ٥٤.٤ إلى ٧١.٥ ، والكوادر المتوسطة من ٢٤.٩ إلى ٣٥.٤ ، وأصحاب المهن الحرة والكوادر العليا من ٣٨ إلى ٥٨.٧ . ولم يذكر هنا أيضا أي إحصائيات بسيطة مباشرة عن التوزيع النسبي للموى لأبناء الأصول الاجتماعية المختلفة في الجامعة أو في التعليم العالى في فرنسا ، كذلك الاحصائيات المفيدة التي أوردتها في الكتاب السابق عن بلاد الديمقراطية الشعبية .

فؤاد زكريا : خطاب إلى العقل العربي

رفعت سلام

الكبيسة ، و « إيديولوجية » التسليح ، والحرب النووية وصراع « الإيديولوجيات » ، والعقل البشرى والعقل « الألكترونى » ، والإنسان فى فكر سارتر ، والتجربة الموسيقية بين الحضارات .

ورغم أن فصول الكتاب قد تم توليفها بما كتبه فؤاد زكريا لجلة العربى على مدى أحد عشر عاما ، إلا أن فصول الكتاب قد تتجاوز — بدرجة كبيرة — ما ينشأ عن هذه الوضعية ، فى العادة ، من عبارة وتشتت ، استنادا على وحدة قضيتهم : الدفاع عن العقل العربى ، ووحدة منهجه : إعادة النظر فى المفاهيم السائدة ، والكشف عن تناقضاتها الداخلية ، وزيفها الخفى ، وبناء مفهوم جديد « عقلانى » . هكذا — على سبيل المثال — يعيد النظر فى مفاهيم الأصالة والمعاصرة والإيمان والعلم والأفكار المستوردة والإرهاب ، لإثبات حقيقة الإنسان ، وفاعليته ، وحرية ، وقدرته على تشكيل حياته وتغييرها إلى حياة تنفى فيها الجهالة والقهر والظلم والغيبية . وهكذا — على سبيل المثال — أيضا — فإن « قدرا كبيرا من الطاقات الذهنية لمفكرى الأمة العربية الحريصين على مستقبلها يضيع هباء من أمور كان ينبغي أن تكون قد تجاوزناها منذ أمد بعيد . فكم من كتابات ملتزمة أصبحت تخصص اليوم

تكمين القيمة الأساسية لأحدث ما صير للكتور فؤاد زكريا — « خطاب إلى العقل العربى » — فى أنه مواصلة دؤبة وصلبة لجهد صاحبه فى إعادة الاعتبار للعقل ، وتأكيده كطاقة تساؤل لا تسلم ، وأداة بحث لا استسلام ، وفعالية اكتشاف لا استئمان . أى أنه — العقل — فى جميع الأحوال ، طاقة إنسانية خلقة ومبدعة وقادرة .

والكتاب يقدم دفاعه عن العقل والإنسان العربى ، من خلال ثلاثة فصول يتناول الفصل الأول واقع الثقافة العربية : كيف تفكر فى أزمة الثقافة ؟ ، وهم الأصالة والمعاصرة ، وثقافتنا المعاصرة بين التعريب والتغريب ، وثقافة بلا أمن ! ، ومحنة الثقافة عند الشباب العربى ، والتجربة الثقافية فى الكويت .

أما الفصل الثانى ، فيتناول الفكر والمعاصرة فى الوطن العربى : الإيمان والعلم ، ومرض عربى اسمه الطاعة ، وقضية « الأفكار المستوردة » ، وأسطوريتين عن الحاكم والأعوان ، ومفهوم الإرهاب من زاوية عربية ، وإحدى المحاولات الغربية لفهم العقل العربى .

ويقدم الفصل الثالث — والأخير — أعضاء على العالم المعاصر : أمريكا كحقل تجارب العالم ، ولعبة السنة

مجرد إثبات أن العقل ضروري للأمة العربية ، ولارد — مثلا — على أولئك الذين لا يكفون عن الخط من شأن العقل والتشكيك في قيمة العلم .

ولكن هذا الدفاع المجد عن العقل والإنسان لا يخلو من بعض الأحكام المطلقة المتناثرة ، والتي تتعارض — أحيانا — مع النهج السائد بالكتاب . فالمفهوم الغالب للمثقف — في الكتاب — يتعارض وحلة المؤلف ضد تزييف الوعي . فالمثقف — لديه — « كان في معظم العصور خارجا عن إطار القيم الشائعة ، تطلعا منه إلى عالم أفضل » ، و « من طبيعة المثقف أن يكون متطلعا إلى الأمم ، وأن يستخدم فكرة وفنه في سبيل تحقيق صورة مستقبلية للمجتمع الإنساني » . وهو تصور يتعامل مع المثقفين ككتلة واحدة ، مستوية بلا تناقضات ، بما يلغى الوجود التاريخي للمثقفين للمدافعين عن « القيم الشائعة » وترسيخها واستمرارها . بل أن هذا التصور يحول « تقديمية » أو « ثورية » المثقف إلى « طبيعة » ، بما يوحى بلمسح مثالي يشوب المفهوم . وإذا كان هذا التصور هو الغالب — في الكتاب — للمفهوم « المثقف » ، إلا أن ثمة إشارات إلى « ترك مقابله الثقافة لعقول متخلفة » ، مما يعارض مع النظرة السابقة .

ومن ناحية أخرى ، تتخذ صيغة « الإبداع والإبداع » ، التي يفرحها الدكتور فرّاد زكريا ، بدلا عن « الأصالة والمعاصرة » ، متحى تقنيا ، يتصل — أكثر — بمجال الابتكار ، ويعتد — أكثر — عن مجال الفكر ، بلا شهوية ، فضلا عن أن الصيغة نفسها لا تمثل إضافة خاصة ، إذ هي محور بحث أدونيس في كتابه الشهير « الثابت والمتحول : بحث في أصول اتباع والإبداع عند العرب » ، والذي صدرت طبعته الأولى في أوائل السبعينيات .

أما ما يثير الاستغراب — حقيقة — فهو الحكم المطلق الذي يصدره بشأن « الأجيال الجديدة » : « الرأي الذي أود أن أدافع عنه هو أن ثقافة الأجيال الجديدة في الوطن العربي يشوبها الاضطراب والخلط وضيق الأفق » . وهو عودة إلى منطق التعامل مع « الكتلة الواحدة » المتسوية ، والأحكام العامة الذهنية . ولكن هذا الحكم المطلق يجد —

أيضا — تقيضه ، في الحديث « الأجيال الجديدة من الشباب المتطلع إلى التغيير والتقدم » .

ونتفق مع الدكتور محمد الرمحي — في تقديمية للكتاب — في أن « فرّاد زكريا في هذا الكتاب — وهو عينة من كتاباته — يحل بكل وعي أشكال الثقافة التي يدعوا إليها ، فهو ضد (ثقافة الجريمة والجنس ، والثقافة المشوهة للقيم الإنسانية) ، وضد ثقافة (التبعية والحاكاة المحسوخة) ، لكنه مع الثقافة الراقية والعلمية مهما كان مصيرها ، فهو يحل بوضوح لا يعرف اللبس أى نوع من الثقافة يدعو إليه » .

إنه — مرة ثانية — جهد عقل نقدي ، دفاعا عن العقل العربي ، في ظل أوضاع وأفكار سائدة تفرض إهذاره ومصادره . فهو — بذلك — يمثل قيمة الفرد على المبتذل والسوق والغبي السائد .

قضية

« الحريم السياسي » .. ممنوع من التداول

أصدرت السلطات المغربية قرارا بمنع كتاب « الحريم السياسي » لفاطمة المريني ، بعد بضعة شهور من صدور الكتاب وتوزيعه ، عل نحو ما جرى في القاهرة مع كتاب « سوسيولوجيا الفكر الإسلامي » للدكتور محمود اسماعيل .

ويعلق الشاعر محمد الأشعري — في الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي المغربية — أن الأمر ما يدعوا للسخرية من عين الرقيب ، ذلك أن هذه العين التي لا تنه إلا قليلا غشت شهورا عديدة حتى نفذت النسخة الأولى من الكتاب ، ولم تفرقها من هذه الغفوة الجميدة سوى وشاية وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية . وفي بلادنا ، تشكل « الوشاية » جزءا من مسطرة المحاصر . قبل هذه الحادثة ، أدت وشاية جمعية آباء تلامذة مدرسة ثانوية ما إلى منع « موسم الهجرة إلى الشمال » بعد طبعته الثامنة وتداوله في السوق وفي المناهج الدراسية سنوات طويلة . وتعقب وشاية أخرى « الحزب الحلال » بعد طبعته الثانية ، وبعد نقاد حوالى عشرين ألف نسخة منه .

.. وكل هذه الأمثلة ، وأخرى معروفة لدى القراء ، تجعلنا نتساءل عما إذا لم تكن الرقابة قد أصبحت منعاً في المطلق ، دون ضوابط ولا حدود ، قبل النشر وبعده وأثناء البيع ، وبعد الصلور بسنوات .

إن كتاب الأستاذة فاطمة المرنيسي لم يتزل للسوق مهرباً تحت المعاطف . وأن تسمح السلطة بتوزيعه وتداوله مدة معينة ، فمعنى ذلك أن الكتاب اكتسب حق التداول ، ولاحق لأحد أن يلغى هذا الحق حسب مزاجه متى شاء ، والاصرار من حق السلطة أن تعتبر ما اشتريته حلالاً مباحاً واحتفظنا به في مكتباتنا « حيازة الممنوع » يعاقب عليها القانون ! أن أعطى ما في هذه الممارسة هو عشوائية القرار التي تضرب في العمق حرية التعبير والنشر . فالمنع هو مجرد قرار إداري متروك في أيدي السلطة ولا رادعها العمياء .

ولقد حان الوقت للوقوف ضد هذه السلطة المطلقة في المنع والإباحة . ففي البلاد قوانين ومحاكم تستطيع معالجة هذه الأمور حتى لا تبقى « قرعة الرهب » سلطة فوق القانون ، وحتى يستطيع « الممنوع » الدفاع عن نفسه . والإيلات من سلطة التأويلات العمياء .

قصص قصيرة

الزهور .. تبحث عن آنية

لا تنحصر حدود عالم هذه المجموعة .. أحدث ما صدر للفصاح السعوي عبد العزيز مشري — داخل أسوار المستشفى ، برغم سيطرة المستشفى — كمحكن ومفردات وحركة مناخ — على عالم المجموعة ، بل تصبح المستشفى — رغم أسوارها — تكتيفاً للعالم الشاسع خارج الأسوار والجدران ، بمفرداته وحركته ومناخه وعلاقاته الانسانية ، وبالذات في لحظات الأزمات التي تصل — في حدتها — إلى تهديد الكيان الإنساني نفسه . وتصبح الأسوار والجدران الخارجية للمستشفى هي الأسوار والجدران المحيطة بالإنسان وعلاقاته ، لتفصل الداخل عن الخارج ، وتثقل بوطأها على الإنسان ثقل جدران الزنزانة .

وفي لحظة الأزمة (المرض) ، يتكشف العالم في انقسامه الحاد ، الذي يبدو طبيعياً ، بين المأزومين (المرضى) وبين من يفترض أن حل الأزمة بأيديهم (هيئة

القرئض) . وهو انقسام جذري ، يجسده عدم وجود لغة مشتركة بين الطرفين (فالمرضى يتحدثون العربية والآخرون يتحدثون الإنجليزية) ، واقتداد أية علاقة مشتركة بينهما سوى في مستواها الأدنى الوظيفي . وفيما يبدو عالم الطرف الأول (المأزومين) عالماً إنسانياً بمرامته وضميره الدالب للتواصل الدائى ، وعلاقاته الداخلية المعقدة بالحيرة ، يبدو العالم الآخر صلباً ، متجهماً ، محتشداً بالأوامر والنواهي والصرامة الميكانيكية القظة . وهو عالم خفيف ، غامض ، لا يستجيب لمحاولات إقامة جسر — بأى معنى إنسانى — للتواصل معه . أما إذا انتقلت المحاولة من الكلام — الذى لا يأبه به أحد — إلى الفعل الذى يكسر الحلود المفروضة ، فلا يكون رد الفعل بأقل من البتر ، ليبقى الإحساس « بتفليد الحكم الصحى في باطن القبو الإجبارى » .

والقوانين السائدة في هذا العالم تبدو كقوانين قدرية لا مجال لاختراقها (يلعب أبوك .. كل شيء ممنوع .. ممنوع .. حتى الضحك والغناء .. احنا ما طلبنا نرقص ولا نشرب .. كفاية قتلتمونا) ، والمحاولة تعتبر جنوناً يستنفر القوى لوأها قبل استئصالها . ويأخذ الفرد أشكالاً متفاوتة ، تبدأ من الرغبات المكبوتة ، إلى المشغبة ، إلى اختراق القوانين . ولكنه — في جميع الحالات — يأخذ الطابع الفردى ، المامش ، طابع اليأس من التغيير والشعور الكامن بالعجز عن المواجهة ، التي تبدو نتائجها — في ظل تلك الظروف — معروفة سلفاً .

عالم مقفل بالألم والعذاب ومرارات الغربة والبكاء الداخلى والرغبات المقموعة ، والبحث الدائب عن النسيان والسلوى ، سدى . عالم من الأشياء الصغيرة والحركات العابرة والكلمات القليلة اليومية واللغة البسيطة المتشققة ، التي تكشف — فيما وراء السطح — عن التكوين الداخلى للعالم ، وصراعاته الدموية .

إنها زهور تبحث عن آنية ، فلا تجد غير آنية البول البلاستيكية الشاهقة .

وهو العمل الخامس للمؤلف ، بعد رواية واحدة : « الوسمية » ، وثلاث مجموعات قصصية : « موت على الماء » و « أسفار السروى » و « بوح السنايل » .

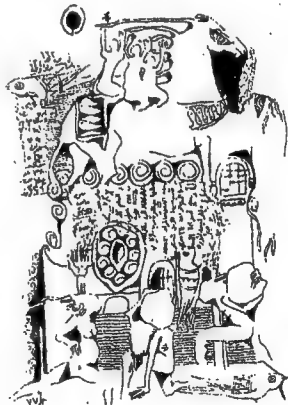
فصول : الاسماء « اللامعة » .. وأزمة النقد الأدبي

خصصت مجلة « فصول » عهدها المزوج الأخير لدراسة الشعر العربي الحديث ، من خلال نتائج بعض الشعراء (شوق وصلاح عبد الصبور والفيثوري وأندلس وعطيفي مطر ودرويش وحجازي) ، وبعض الظواهر الشعرية (الغموض ، والبنية الدرامية ، وصورة المرأة ، ولغة الضد ..) .

ويضم العدد دارسين من أهم الدراسات النقدية التي نشرت في الفترة الأخيرة : طاهرة الغموض في الشعر الحر لخالد سليمان ، وقرارة شاكر عبد الحميد في ديوان « أنت وأحدها .. » لطيفي مطر . تمثل الدراسة الأولى اقتحاما متأنيا وتفصيلا لإحدى القضايا الرئيسية الشائكة في الشعر العربي - الحديث ، من خلال تحليل أنماط الغموض ، سواء فيما يتصل بغموض الرمز ، أو الغموض اللفظي ، أو تعددية المراجع . وهي القضية التي عرّبت منها كثير من النقاد والباحثين ، أو تماسوا معها تماسا عابرا .

أما الدراسة الثانية ، فهي — في جوهرها — درس في مسؤولية الكتابة ، والاحتشاد — بكل معنى الكلمة — لموضوع الدراسة ، بما للكتابة فعل جاد وإبداعي ، وليست عملا عابرا استهلاكيا ، وبالتالي بالنسبة لعمل ليست السهولة من صفاته ، كديوان مطر الأخير .

ومن بعد ، يتسم العدد بقليلان التوازن : حيث تركز الغالبية العظمى من المواد على شعراء وظواهر الجيلين الأول والثاني من تجربة الشعر « الحر » أو « التفعيل » ، دون أن يبقى للتجربة الشعرية السابقة عليها غير دراستين في قصبتين لشاعر واحد : أحمد شوق ، ودون أن يبقى للتجربة الشعرية الثالثة سوى دراسة في شعر اللاتينيات الفلسطينية ، وقراءة في شعر حسن طلب ، في مقابل حوالي عشرة أعمال عن تجارب الجيلين الشبهيين . تبقى — إذن — التجارب الفاصلة بين شوق وصلاح عبد الصبور غير ممثلة في العدد . كما تبقى تجربة شعراء السبعينات غالبة عن سياق العدد ، وخاصة أن قراءة إدوار الخراط قد اقتصرت على تجربة حسن طلب كشاعر مفرد . فالعدد —



بذلك — لا يمثل « الشعر العرفي الحديث » ، بقدر ما يمثل ملامح تجربة الجيلين الأول والثاني من أجيال الشعر « الحر » بالاستناد على الأسماء « الالامة » في التجربة .

وتبقى ندوة العدد « أزمة الإبداع الشعري » شاهدا على وجود أزمة — حقا — ولكن في الفكر النقدي ، لا الإبداع الشعري . فمفهوم الندوة — الدكتور صلاح فضل — يفترض ، بل يفرض وجود أزمة في الإبداع الشعري ، كحكم سابق على المناقشة ، بالاحتمالات ، أو تحديد لما هي أو طبيعة الأزمة ، بما هي — في غرفة — حقيقتة مطلقة ، ليتفضل — مباشرة — إلى « ظواهرها » . وفي هذا السياق ، يشير — بنفس طبيعة تقرير الحقائق البديهية — إلى أننا ننقد ، على العموم ، حدا أدنى من الجودة الشعرية ، دون أن يعنى بالتساؤل عما إذا كانت هناك حدود دنيا وقصوى للجودة الشعرية . وفي موضع آخر ، يرى أن الشاعر كان على الدوام وما يزال « نصف نبي » ، دون تقديم مبررات هذا التحديد الكمي بعينه .

ويتهم الدكتور محمود الريعى الشعر العرفي بأنه لم يعصم من وقوع الكارثة ، بما ينشئ بأنه يفهم دور الشعر باعتباره أداة منع الكوارث (باله من مفهوم غريب !) ومرشداً ومعلما . ويتساءل باستنكار وعداوة : هل كان الشاعر — حينئذ — محتاجا إلى ناقد لأداء هذه الرسالة ؟ ولا يقتصر الأمر على الفهم المخلوط للعلاقة بين الشعر — الذى لا يعصم من الكوارث — والمجتمع ، بل يمتد هذا الفهم إلى العلاقة بين الشعر والنقد : « ان النقد العرفي فى حاجة الى شعر عرفي جيد (خا) هي مواصفات هذه الجودة ؟) لكى يصبح نقدا جيدا ، والعكس ليس صحيحا ، فليس على الشاعر أن ينتظر الناقد لكى يوجهه » . وتصبح العلاقة — بذلك أحادية ، لا جدلية ، والشعر هو المسؤول ليس فقط عن منع كوارث المجتمع ، بل — أيضا — عن كوارث النقد !

وتمثل قضية « شعراء السبعينيات » مظهرا للأزمة لدى أحمد عبد المعطى حجازى . ويرغم أنه يصفهم بأنهم « شبح غامض .. لا نعرف من هم .. ولا نعرف شيئا عن مواهبهم » ، ولا نستطيع أن نتحدث عنهم الآن حديثا

دقيقا ، إلا أنه — رغم ذلك يتساءل في تقريرية : لماذا كانت هذه المرحلة فقيرة ومجربة إلى هذا الحد ؟ فهل يصدر حكمه بفقر وإجذاب المرحلة ، برغم اعترافه بعدم المعرفة !

والطريف — حقا — أن الدكتور الريعى يطالب بالسماح لهذا الجيل بقدر من المشاركة فى الندوات ، لا لشيء إلا لكى لا يظل يصور نفسه فى صورة « الضحية » و « الكنز المظور » ، ولتحمله مسئولية أزمتنا الحالية .. !

أما كمال أبو ديب ، فكانت آراؤه الأكثر اتساقا وتماسكا فى الندوة . فقد انطلق من عدم وجود أزمة الإبداع الشعري ، وأرجع الأزمة إلى عملية التلقى . وأشار إلى قلقه الكبير تجاه أى محاولة لإطلاق أية أحكام على جيل السبعينيات . على أنه انزلق — من بعينه ، وهو ما سمح له به سياق الندوة — إلى الحديث عن جهوده النقدية فى دراسة الشعر العرفي ، ونماذجته الخاصة .

أما الموقف المتسق من جيل السبعينيات — ردا على موقف حجازى — فقد صدر من الدكتور صلاح فضل : إننا قد ظلمنا جيل السبعينيات فيما أصدرنا عليه من آراء وأحكام ، خصوصا وأنه لم يتح له البعد الزمني التاريخي لكى يتطور وجوده ويكتمل تعبيره عن نفسه .. جيل السبعينيات ما يزال يتشكل فى التاريخ ، ولا ينبغي أن نصادر عليه .

وإذا كان أبو ديب قد أرجع الأزمة إلى التلقى ، فإن حجازى يحمل النقد الأدبى المسئولة : فهناك نقاد وكتب ومجلات وكتابات نقدية ، ولكن الإبداع الشعري العرفي — بالرغم من ذلك — لم يؤخذ مأخذ الجد من قبل النقد العرب . وهو ما يتفق فيه معه الدكتور الريعى : إن النقد العرفي مقصر فى أداء رسالته .. تقصيرا كبيرا ، ولذك لأنه ما يزال يلور فى بحث الايديولوجيات والمناهج ، والمدارس والمذاهب ، ولأنه ما يزال يفرق الأفكار النظرية . ولعل ذلك ما حدا بالدكتور صلاح فضل أن يعلن من موقفه المبكر ليرى أن الأزمة ماثلة فى الإبداع كما هي ماثلة فى النقد .

هكذا ، تبدي الأزمة : أزمة الفكر النقدي ، في عدم الاتساق ، حتى تبدو المواقف النقدية بمثابة « نظرات » أو « آراء » متناثرة ، تفقد النسق المنهجي الذي ينظمها في وحدة منسجمة بلا تضاربات . هكذا ، لا تبدي الأزمة في الإبداع الشعري ، ولكن في كيفية أو منهجية النظر إلى هذا الإبداع .

صوت

ما لا يصادر

أتوا .
كانوا ينظرون للأفئاض ، ولساحات الأراضي المحيطة ،
بلوا وكانهم يقيسون شيئا ما بصوتهم ،
تلقوا الهواء والضوء بأنفسهم .
تشبههما .
مؤكد أنهم أرادوا أن يأخذوا منا شيئا ما .
أحكمتنا أزرار قمصاننا ، ورغم أن الجو كان حارا ،
ونظرنا إلى أحديتنا .
أشار أحدها بإصبعه إلى شيء ما في البعيد .
استعار الآخرون .
وبينا هم مستعدون ،
انحنى بجمل ،
وأخذ قبضة من تراب ، أخفاها في جيبيه .
ومضى لا مباليا .
عندما استدار الغباء إلينا .
رأوا حفرة عميقة أمام أقدامهم ،
تحركوا ،
نظروا في سماعتهم ،
ورحلوا .
كان في الحفرة : سيف ، وزهرة ، وعظمة بيضاء .

ريشوس

أسماء .. وعناوين

* قضايا المنهج في اللغة والأدب .. من أحدث الأعمال
الصادرة عن دار « توفيق » المغربية الجادة ، مجموعة من

الباحثين والكتاب المغاربة : المناهجية بين خصوصيتي علم الموضوع والثقافة القومية ، لحمد مفتاح ، والمنهج الوظيفي لأحمد التوكلي ، والسائى العرفى القديم : تساؤلات حول إعادة القراءة لجمعية الأخضر ، والنظرية اللغوية عند ابن جني في ضوء منهج اللسانيات الحديثة لبوشى العطار ، ومنهجية أئمة القراء في الغرب الإسلامى ابتداء من القرن الخامس الهجرى للتبامى الراجحي الماشي ، وتحليل الخطاب الشعري لأحمد الطريسي ، ومواد أولية من أجل معجم الداريجة القصصية لبسام حميش .

* انطلاقات الولد العاصي .. مجموعة قصصية للقصاص السعودي سعد الدوسري ، صدرت عن دار المريخ بالرياض . تنقسم المجموعة إلى قسمين : « انطلاقات » و « الولد العاصي » . ويضم كل قسم تسع قصص . سعد الدوسري من الأصوات القصصية الهامة في الكتابة السعودية الجديدة .

* اللال .. رواية الكاتب الجزائري المعروف « الطاهر وطار » ، تصدر طبعة مصرية لها خلال هذا العام عن دار الثقافة الجديدة . تم الاتفاق على ذلك خلال زيارة الطاهر وطار للقاهرة منذ شهرين . وكانت طبعتها الرابعة قد صدرت عام ١٩٨٣ عن دار ابن رشد . سبق لدار الهلال أن أصدرت عمليتين للطاهر وطار : الحوات والقصر ، العام الماضي ، و « عرس بعل » أول هذا الشهر .

* سعدى يوسف .. الشاعر العراقي الكبير ، صدر له مؤخرا كتاب « ألكار بصوت هادي » ، عن مؤسسة الأبحاث العربية ببيروت . يضم الكتاب مجموعة من المقالات تتناول واقع الثقافة العربية والقضايا المتصلة بالكتابة . سبق أن صدر لسعدى يوسف — منذ بضعة أشهر — أحداث دولينة الشعرية : « غدا وردة الطلح .. غدا القمر وانية » .

* فن المونتاج السينمائي .. صدر عن الهيئة العامة للكتاب في جزئين ، من ترجمة أحمد الحضري . الجزء الأول من تأليف واعدا كاركيل رايس (١٩٥٣) ، والجزء الثاني من تأليف واعدا جافين ميلار (١٩٦٨) . وهى المرة الأولى التي يصدر فيها الجزآن — بالعربية — معا ، حيث سبق أن صدرت طبعة أولى انصرفت على الجزء الأول .

مؤخراً — « شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة » ، عن مؤسسة الأبحاث العربية ببيروت . يقدم الكتاب قراءات نقدية لأعمال مجموعة من الكتاب العرب من بينهم حسين مروة وغسان كنفاني ومحمد عيتاني وصالح جاهد . كتب المقدمة الروائي والناقد الياس خوري .

« عطش الصبار .. أول عمل روائي يكتبه القصاص يوسف أبو رية ، يصدر — خلال الشهور القليلة القادمة عن روايات الهلال . أما أول قصة يكتبها للأطفال (هجر الصغار) ، فقد صدرت — منذ شهرين — عن دار الفتى العرف ، من رسوم حلمى التوفى . سبق أن صدر ليوسف أبو رية مجموعتان قصصيتان « الضحى العالى » و « عكس الرمح » .

« .. والفجر : مجموعة قصصية جديدة للقصاص جمال التلاوى ، الذى ينتمى لأحدث أجيال القصة القصيرة المصرية : جيل الثمانينات . تضم المجموعة خمس عشرة قصة قصيرة كتبت في النصف الثانى من عام ١٩٨٤ ، ودراسة « بنبوة » للقصص كتبها الدكتور محمود الحسنى . صدرت المجموعة الشهر الماضى ، ضمن سلسلة « إشرافات أدبية » ، عن الهيئة العامة للكتاب .

* المسرح بين الفشل والتأصيل .. الكتاب الثامن عشر في سلسلة « كتاب العرب » الفصلية ، لعدد من الكتاب من بينهم الدكتور على الراعى وزكى طليمات والدكتور عبد الرحمن ياغى والدكتور عبد الحميد يونس ، ومن تقديم الدكتور محمد الرميحي .

* فايز خضور .. الشاعر السوري المعروف ، صدرت له المجموعة الشعرية الحادية عشرة : سلعاس ، عن اتحاد الكتاب العرب . فايز خضور .. من أهم الأصوات الشعرية المتميزة في الشعر السوري بالمغامرة الشعرية الخلاقة ، والبعد عن التقليد .

* أنسى الحاج .. الشاعر اللبناني صاحب « لن » و « الرأس المقطوع » و « الرسالة بشعرها الطويلة » .. صدر له كتاب جديد : « كلمات كلمات كلمات » ، من دار النهار البيروتية . كلمات أنسى الحاج : مجموعة من المقابلات والنصوص التي كتبها الشاعر أوائل السبعينيات ، من الموقف السياسي إلى اللحظات الشعرية المكثفة إلى المقال النقدي العام ..

* في مبنى العصى .. دراسة جديدة تتناول بالنقد والتحليل رواية « المشائل » لإميل حبيبي . الدراسة كتبها محمود ضام ، وصدرت عن منشورات اليسار في الأرض المحتلة .

* الكاتب والناقد اللبناني محمد ذكروب : صدر له —

ويرثى الشبل الفلسطيني لحالة المثقف العربي .. ويجزن لمصير الطالب محمد حامد الحمامي .. ويشند عليه الغضب .. ويرمي بالحجر الأول ويصيب جندياً مدججاً ويهديه إلى مؤتمر الجنادرية عله يخرج المجتمعين من دائرة الأضواء والحفلات الزارية وخفلات الكوكتيل والخطب التي لا طائل منها .. ويرمي بالحجر الثاني على رأس جندي سقطت خوذته للحظة فيشج رأسه .. ويهديه للمغرب العربي السعيد عله بحجره يصل بين أجزاء الوطن العربي المترهل من المحيط إلى الخليج .

ويرمي بالحجر الثالث فيعطب سيارة مستوطن وقع جاء وأقام بيننا على أرض الشبل الفلسطيني ويهديه للكاتب يوسف ادريس حيثما أراد له الله أن يكون على هذا الحجر يذكره بأن الكلمة موقف .. وليست كلاماً فقط .. والموقف عمل .. والعمل تضحية .. فيعود إلى مصر على جناح السرعة ليشد من أزر الطالب محمد حامد الحمامي وينقل قضيته إلى كل بيت في مصر ..

ويرمي بالحجر الرابع والخامس والعاشر والمائة .. ويهديها زهوراً حمرء للطالب محمد حامد الحمامي في بورسعيد ولكل الأحرار في العالم العربي المحاطة بالسوار الخروسة بالجن وأصحاب النبايت ..

لن تُشغل الشبل الفلسطيني القابض على حجر رحلة يوسف ادريس إلى السعودية والمغرب .. ولن يسمع بمهرجان الجنادرية .. ولكنه سينشغل حقاً بقضية الطالب محمد حامد الحمامي .. وسيتساءل ويبحث .. أين الكتاب والشعراء .. وقادة الفكر .

وماذا كان سيحدث في أي بلد آخر غير عربي لو فصل طالب من معهد علمي وعوقب لأنه خرج يُسمع كلمة العدل والحرية والتضامن !! ..

لقد ملّ الشبل الفلسطيني من الكلام .. والمقالات والقصائد والخطب الواصلة إليه من العالم العربي الواسع . وأصبح يضيّق بها .. وإذا ما فطن إلى أنه ينتمى إلى عالم عربي كبير فإنه يتذكر أخوة له أمثال الطالب محمد حامد الحمامي فقط ..

لقد خرج الشبل الفلسطيني قابضاً على حجر وأقانيمه الثلاثة — الوطن أولاً — الوطن ثانياً — الوطن ثالثاً .. والغاية التي يسعى إليها — كنس الاحتلال الاسرائيلي — وإقامة الدولة الفلسطينية المستقلة الحرة ..

والدولة التي يريدّها .. دولة دستور تعلم الصغار قبل الكبار .. أن الوطن أغلى ما في الوجود .. وأن الإيمان الوحيد هو حب الوطن وحب الإنسان .. والوقوف بكل صلابة وقوة إلى جانب كل أحرار العالم أمثال الطالب محمد حامد الحمامي ..

عندما خرج الشبل الفلسطيني قابضاً على حجر .. لم يكن ينتظر التعويذة من العالم العربي .. ولا الخلاص من العالم ..

تضييق الخناق على سلطات الاحتلال وإحراجها وإرغامها على الاستجابة لمطالبه ...

خرج الشبل الفلسطيني وتبعه الأهل ، الصغير والكبير ، المسن والشاب يحملون الحجارة .. يرمون بها جنود الاحتلال ويترّون الأرض تحت أقدام غزاة العصر الحديث .. فيسقط الشهيد تلو الشهيد وتظل الحجارة تتساقط .. وتظل السواعد تشدّ بعضها بعضاً والصوت الوحيد المجمع للكل .. الوطن أو الشهادة ..

وكان الشبل الفلسطيني متأكداً أن أمثال الطالب محمد حامد الحمامي الطالب في معهد الفنادق في بورسعيد كثيرون .. وأنه مثله يحب وطنه مصر وعلى استعداد للاستشهاد في سبيلها وأنه يؤمن مثله بالحرية والعدالة والاستقلال لكل الشعوب . وأنه على استعداد للخروج قابضاً على حجر والتضحية في سبيل مبادئه ..

ولكن الشبل الفلسطيني في الوقت ذاته كان يعلم علم اليقين أن الطالب محمد حامد الحمامي يعيش في الوطن العربي .. والوطن العربي كبير .. يحيط به سور عظيم .. تحرسه الجن وأصحاب النبايت .. ولا يحسر أحد على إسماع صوته إلا بإذن من ربّ العزة والجلالة ..

فإذا قال كبير القوم :

كَبُرُوا ..

كَبُرَ الخلق وراءه وهَلَلُوا ..

وإذا قال كبير القوم :

إخلدوا إلى السكينة ..

أخلد الخلق وناموا نوم أهل الكهف ..

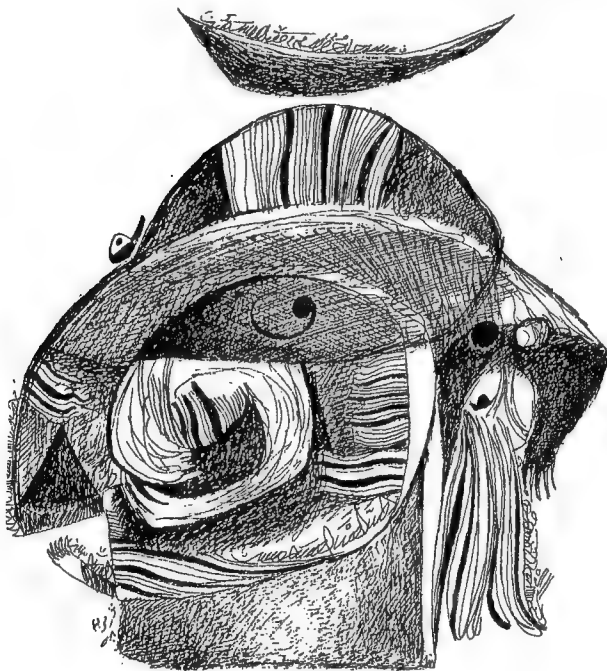
ويعرف الشبل الفلسطيني أن أمثال الطالب محمد حامد الحمامي نماذج حيّة على أن الحياة لا تزال تدبّ في هذه المخلوقات النائمة .. وأن الشمس قد تشرق يوماً .. والأسوار قد تتخللها الثغرات .. فيعود العالم العربي ليكون جزءاً من العالم الواحد الكبير .

مشكلة الطالب محمد حامد الحمامي كما يراها الشبل الفلسطيني القابض على حجر ليست في فصله من معهد الفنادق في بورسعيد .. وماذا سيكون مصير محمد حامد .. وإنما المشكلة هي في موقف يوسف إدريس الذي نشر مقالة حماسية جميلة تدعو للخروج على الصمت وإعلان الموقف المتضامن مع الفلسطيني الثائر . وإذ وجدت دعوته الشجاعة منّ يُلبيها .. كان يوسف إدريس وسط الأضواء الساحرة في بلاد الله القدسية يحيط به الأمراء والوزراء والقادة وقادة الفكر تأخذه الضيافة العربية فيفضل ترك الطالب محمد حامد إلى حين ويروح يدبّ المقالات عن مهرجان الجنادرية الثقافي الذي يقيمه الحرس الوطني السعودي ويعلن انبهاره الشديد بما لمس ورأى وسمع .. ويؤكد أن الرحلة ستطول إلى أسابيع .. فمن السعودية إلى المغرب .. ومن مهرجان إلى مؤتمر .. ولله في خلقه شؤون .. وما بيد العبد غير الانصياع .. ولكنه وللأمانة يؤكد أنه سيتابع قضية الطالب محمد حامد الحمامي بعد عودته مباشرة ..

ولم تخدعه لعبة السلام المثلة باتقان بين حزبي المعراخ والليكود في اسرائيل ..
ولم تغره جولات ميرفي وحبيب وشولتز ..

كان الشبل الفلسطيني القابض على حجر يعرف أنه وحده القادر على الدق على الخزان .. ووحده
القادر على تكسير الخزان ووحده القادر على تذليل المستحيلات ..

وطالما ظلت الأرض الفلسطينية تخرج الحجارة وظل الشبل الفلسطيني يقبض على الحجر .. فلن
يكون المستقبل إلّا له .. ولن تكون الدولة التي ستقوم إلّا دولته .. فهو ابن المستحيلات وهو صانع
المستحيلات ..



خيبة الأمل .. التي تركب الجمل

صلاح عيسى

لو صح الخبر الذى نشرته إحدى الصحف ، فأصدرت الهيئة العامة للكتاب قبل نهاية هذا العام ، بقية أجزاء كتاب « الخطط التوفيقية » للعلامة على مبارك باشا ، لوجب أن يتحول اليوم الذى يصدر فيه آخر الأجزاء إلى عيد للثقافة ، ولأستحق أن يسمى « عيد خيبة الأمل .. التي تركب الجمل » .

والخطط التوفيقية ، هو دائرة معارف خطط مصر وآثارها وجغرافيتها ، ومرجع لكل باحث فى شئوننا العلمية والتاريخية ، وحتى الهندسية ، لأنه يضم وصفاً شاملاً لدننا وقراها ونيلها وترعها وبحرائها وسواحلها ، ومخططات كاملاً لأحياء القاهرة وشوارعها ودروبها وميادينها ومبانيها وقصورها وزواياها ومساجدها وكنائسها وأديرتها ، وتراجيح للعلماء والشعراء والأدباء والحكام .. وقد طبع لأول مرة فى عام ١٨٨٩ .

ومنذ عشرين عاماً إلا قليلاً ، وفى عام ١٩٦٩ ، وبمناسبة الاحتفال بالعيد الألفى للقاهرة ، قررت الدولة إعادة طبع الكتاب ، فأصدرت الطبعة الثانية من الجزئين الأول والثانى .. وفى العام التالى أصدرت الجزء الثالث ، ثم أصبح المشروع بمسكنة حكومية قليلة ، فلم يصدر الجزء الرابع إلا بعد عشر سنوات .. ولم يصدر الجزء الخامس إلا بعد ست سنوات أخرى من المسكنة .. وفى العام الماضى صدر الجزء السادس والسابع ، وهكذا استهلكت هيئة الكتاب عشرين عاماً لصعيد طبع ستة أجزاء ، وعليها أن نصدق أن الأجزاء الثلاثة عشرة الباقية منه ، سوف تصدر خلال الستة أشهر الباقية من عامنا السعيد هذا !!

والذى يدعو للعجب أن الطبعة الثانية التي أصدرتها الهيئة ، هي تذايب الطبعة الأولى ، لم تصنف إليها حرفاً ولم تحقق فيها سطراً ، ولم تف بالوعد الذى قطعه على نفسها فى التقديم لها ، بأن تستوفيا وأن تستكملها من خلال الشروح والتعليقات لظلال حالة البلاد فى الوقت الراهن ، وتشير إلى مالحق شوارعها وحواربها وآثارها وأماكنها من تغيرات ، بل إنها حتى لم تزودها بمقهراس حديثة ، تسهل على من يريد الرجوع إليها مهمته ، وكل الذى فعلته هي



أنها أعادت جمعها ببنط أكبر وعلى ورق أبيض ، وهو أمر لا يتطلب عشرين عاماً ولا عشرين شهراً ، وكان باستطاعة الهيئة أن تصدر الطبعة الأولى كما هي ، فتصدر الأجزاء العشرين في مجلد واحد — كما هو الحال في الطبعة الأولى — خلال شهرين وكفى الله المثقفين شر هيئة الكتاب التي تقدمت فأصبحت تتركب السلفحفاة .. بدلاً من الجميل !

لقد أصبح الإيقاع البطيء في تنفيذ المشروعات الاستراتيجية سمة عامة في مشروعاتنا الثقافية ، فمنذ خمسة عشر عاماً ، تحاول هيئة الكتاب نشر الأعمال الكاملة ليوم التونسي ، ولم تستكملها حتى الآن ، رغم أنها لم تضيف إليها حرفاً ، ولم تشرح مفردة عامة ، ولم تؤرخ لقصيدة ، أو تضمها في سياقها التاريخي .. ومنذ عشرين عاماً تحاول دار أخرى من دور النشر التابعة للدولة .. هي « دار الشعب » إعادة طبع المجلدات .. التي صدرت بمجهود أهل وشبه فردي في الثلاثينيات من « دائرة المعارف الإسلامية » ، فإذا بها تصدر في ٢٠ عاماً المجلدات التي صدرت في الثلاثينيات في ٧ أعوام ، وتتوقف عند المجلد الخامس عشر كما توقفت طبعة الثلاثينيات دون أن تستكمل ترجمة بقية مجلدات الدائرة ، وكأننا يابدر .. لارحنا .. ولا جينا .

... والحديث بعد ذلك عن إهدار ورق الهيئة في طبع كثير مما لا يفيد من نشرات الدعاية الفجة .. والكتب التي تأكلها فتران اختازن .. لا محل له من الإعراب ..

والمجوم بعد ذلك على « الريان » لأنه يطبع كتب التراث .. هو قلة طهي وعسر فهم !

وياخيه الأمل المسماة هيئة الكتاب : نحن في عصر النقائات !



البنوك الوطنية للتأمين

البنوك الوطنية للتأمين

طبقاً للشرائع السماوية

- تأكيداً لخدمة الإقتصاد الشرعي وتلبية لمطالب شعب مصر .
- مجموعة البنوك الوطنية للتأمين**
- إصدار وبعاء وإدخاري شرعي جديد يناسب المستويات .
- مدة الصلة نظمت سنوات قابلة للتجديد .
 - بمسبقات ١٥٠ ٥٠٠ ٦٥٠٠ ١٠٠٠ ٥٠٠٠ ١٠٠٠٠٠ جنيه .
 - يهرت العاشرة ثلاث شهريته التوبة في زيادة السة المالية لكلك بنك وحسب نشاطه .
 - يمكن استرداد قيمة الصلة بعد ٦ شهور من تاريخ الشراء .
 - العاشرة من كافت الصلة .
 - تدف ثمة الصلة المسترد بمسبقات ٣٠٠٠ من ضريبة الميراث العام .
 - يمكن الشراء باسم الغير بعدد من ألقاب .

بيان الفروع الإسلامية للبنوك الوطنية للتأمين

بنك كذا الشئ الوطني للتأمين

- فروع كذا الشئ : ٨ من صناديق كذا الشئ
- فروع كذا الشئ : ٨ من صناديق كذا الشئ
- فروع كذا الشئ : ٨ من صناديق كذا الشئ

بنك بورسعيد الوطني للتأمين

- فروع بورسعيد : ١٥ من صناديق كذا الشئ
- عامة (٧)

بنك دمياط الوطني للتأمين

- فروع دمياط : ٨ من صناديق كذا الشئ
- فروع دمياط : ٨ من صناديق كذا الشئ

بنك سوهاج الوطني للتأمين

- فروع سوهاج : ٨ من صناديق كذا الشئ
- فروع سوهاج : ٨ من صناديق كذا الشئ

بنك المنيا الوطنية للتأمين

- فروع المنيا : ٨ من صناديق كذا الشئ
- فروع المنيا : ٨ من صناديق كذا الشئ
- فروع المنيا : ٨ من صناديق كذا الشئ

البنك الوطني للتأمين

- فروع البنك : ٨ من صناديق كذا الشئ
- فروع البنك : ٨ من صناديق كذا الشئ

بنك الغربية الوطنية للتأمين

- فروع الغربية : ٨ من صناديق كذا الشئ
- فروع الغربية : ٨ من صناديق كذا الشئ

بنك البحيرة الوطنية للتأمين

- فروع البحيرة : ٨ من صناديق كذا الشئ
- فروع البحيرة : ٨ من صناديق كذا الشئ

بنك المنيا الوطنية للتأمين

- فروع المنيا : ٨ من صناديق كذا الشئ
- فروع المنيا : ٨ من صناديق كذا الشئ

بنك أسوط الوطنية للتأمين

- فروع أسوط : ٨ من صناديق كذا الشئ
- فروع أسوط : ٨ من صناديق كذا الشئ

بنك القليوبية الوطنية للتأمين

- فروع القليوبية : ٨ من صناديق كذا الشئ
- فروع القليوبية : ٨ من صناديق كذا الشئ

بنك الشرقية الوطنية للتأمين

- فروع الشرقية : ٨ من صناديق كذا الشئ
- فروع الشرقية : ٨ من صناديق كذا الشئ

أدب وقْد

جريدة الأدباء، الرواة، النقاد، المترجمين

ثورة يوليو
والمتقنون



عبد الحى الشيبينى

٤٠

أغسطس

١٩٨٨

مقالات وشهادات

لويس عوض / شكرى عياد / غالى شكرى / محمد عمارة
محمود أمين العالم / أحمد أبو مطر منى مكرم عبيد
أحمد عبد المعطى حجازى / صلاح عيسى / حسام عيسى
اسماعيل صبرى عبد الله / الطاهر أحمد مكي / فريدة النقاش



تصوير : ناصر الطاهري
(عن : شيون أدبية - الإمارات)

فَهْذِهِ الْقَامِصَةُ

■ الفتاحية : كعب أخيل فريدة النقاش ٤

■ ملف : ثورة يوليو والثقافة ■

- عشرة مفكرين يقدمون شهادتهم الحية (الطاهر أحمد مكي
- حسام عيسى - شكرى عباد - محمد عمارة - إسماعيل صبرى
- عبد الله - محمود أمين العالم - لويس عوض - منى مكرم عبيد
- ١١ غالى شكرى - صلاح عيسى) إعياد : أحمد جودة
- قصيدة : مرفوعة للعمر الجميل أحمد عبد المعطى حجازى ٣٦
- قصص : الحجر أفنان القاسم ٤٣
- ألوان الطيف خمس الدين موسى ٤٥
- العشق أوله القرى إبراهيم فهمى ٤٩
- عيون الحب رمسيس لبيب ٦٠
- الكمسرى والكمسرى هشام قاسم ٧٠
- أشعار : وقت لبيدبا إدريس عل ٧٢
- قصائد من دفتر البراءة مهدي مصطفى ٧٥
- الوشم شحاته العريان ٨١
- وردان منير فوزى ٨٢
- أغنية الفرح والموت مديحت منير ٨٣
- تواصل (فى القصة والشعر) التحرير ٨٦
- حوار مع المناضل التقدمى مارسيل اسرائيل أحمد إسماعيل ٨٩

■ الحياة الثقافية ■

- سينا : حياة وأحلام هندو كاميليا حسنى عبد الرحيم ٩٥
- رواية : الوارثون محمود عبد الوهاب ٩٩
- ندوة : قراءة نقدية فى أوراق ندوة مهدى عامل عصام فوزى ١٠٢
- المكتبة الأجنبية : الأدب الانجليزى فى القرن العشرين د. ماهر شفيق فريد ١١١
- زيارة : بنيامين زيفانيا : لماذا يسمى البوليس معاملى حسن سرور ١١٩
- شعر : خديجة العمري وموسيقى القلب حلمى سالم ١٢١
- رسالة صنعاء : أحلام قمة المبدعين العرب أمينة النقاش ١٢٤
- رسالة لنانيا : أهلا محمود ياسين ولكن سليمان شفيق ١٢٩
- رسالة هاريس : الحوية فى مواجهة الفكر المادى مجدى عبد الحافظ ١٣١
- أدب : ثلاث شعاعات للنهر د. سيد البحراوى ١٣٨
- حوار أمريكى سوفيتى حول أدب الخيال العلمى صهر الأمير ١٤١
- نحو منبر ثقافى حر مستقل عاطف سليمان ١٤٥
- كتاب وكتب (أخبار قصيرة) التحرير ١٥٠
- وثيقة : البيان الختامى لندوة الفكر والفن والأدب
- لدعم الثورة الشعبية فى فلسطين (صنعاء) ١٥٣
- تجربة : ثورة يوليو والنضال د. أحمد أبو مطر ١٥٨

أدب ونقد

□ كتاب العدد □

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

٤٠

السنة الخامسة - أغسطس ١٩٨٨

رئيس مجلس الإدارة

لطفي واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش

المستشارون

د . الطاهر أحمد مكي

د . أمينة رشيد

صلاح عيسى

د . عبد العظيم أنيس

د . عبد المحسن طه بدر

د . لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

سكرتير التحرير

حلمي سالم

مجلس التحرير

إبراهيم أصلان

د . سيد البحراوي

كمال رمزي

محمد روميـش

فريدة النقاش - د . الطاهر أحمد مكي - د . حسام عيسى -
د . شكري عياد - د . محمد عبارة - د . اسماعيل صبري
عبد الله - محمود أمين العالم - د . لويس عوض - د . منى
مكرم عبيد - د . غالي شكري - صلاح عيسى - أحمد جوده
- أحمد عبد المصطفى حجازي - أفنان القاسم - فمس الدين
موسى - إبراهيم فحمي - رمسيس لبيب - هشام قاسم -
أدراس علي - مهدي مصطفى - شحاته العريان - منير فوزي
- مدحت منير - أحمد اسماعيل - حسني عبد الرحيم - محمود
عبد الوهاب - عصام فوزي - د . ماهر شفيق فريد - حسن
سرور - حلمي سالم - أمينة النقاش - سليمان شفيق - مجدي
عبد الحافظ - د . سيد البحراوي - ميمر الأمير - عاطف
سليمان - د . رضا البهاث - د . محمد الخرنجي - د . أحمد
أبو مطر .

الإخراج الفني : عبد العزيز جمال الدين

الرسوم الداخلية : عمر جهان

لوحة الغلاف للفنان :

عبد الحى الشيشينى

للإطلاقات : مجلة أدب ونقد - ٢٣ شارع عبد الحائق
ثروت - القاهرة • الاشتراكات (لمدة عام) : (داخل
مصر) ١٢ جنيها - (البلاد العربية) ٥٠ دولار -
(أوروبا وأمريكا) ١٠٠ دولار .

افتتاحية

كعب أخيل

فريدة النقاش

ماهى العلاقة بين ثورة يوليو وما نحن فيه الآن !
سألنى الكاتب المسرحى الراحل « محمود دياب » هذا السؤال فجأة
بعد أن تولف الحديث فى مكتب الكاتب الكبير « توفيق الحكيم »
بالأهرام ، وكنا قد ذهبنَا - دياب وأنا - لنقل رسالة إلى الحكيم مفوضين من
مجموعة من الكتاب والرسمين والشعراء ، التقينا على ضرورة عقد مؤتمر
حاشد للمثقفين لمساندة المقاتلين ودعوة مثقفى العالم للوقوف إلى جانب حقنا
المشروع فى تحرير أراضينا .. وكنا ندعو توفيق الحكيم لرقاسة المؤتمر .

كانت حرب أكتوبر ١٩٧٣ على أشدها ، وأنباء متفرقة غامضة تتسرب حول وضع الجيش
الثالث وبدايات حصاره وثغرة الدفرسوار .

وانغمس محمود دياب بحمىة فى عمليات الإعداد لهذا المؤتمر ، ليعود إلى بيته مجهدا فى المساء ،
بواصل النظر فى مخطط مسرحيته « رسول من قرية قمرة للإستفهام عن مسألة الحرب
والسلام » .. وليطرح سؤاله عن ثورة يوليو وما نحن فيه ، وتحديدا تحامل الثورة مع المثقفين بما
قيم هؤلاء الذين كتبوا بحموتنا تأييدهم فى التوجهات العامة وإن إخطأوا فى التفاصيل .

كان السادات مازال يعلن عن تقه إمتدادا ثورة يوليو ، وباسمها خاض الحرب . ولكن

رموزاً للقوى الرجعية ارتبطت سابقاً بفترات الانتكاس - على الأقل في الميدان الثقافي - كانت قد برزت إبان الحرب ، وأخذت تلعب من جديد أدواراً متزايدة مثل الدكتور عبد القادر حاتم .. وباختصار تولى ضابط من ضباط الثورة هو المرحوم يوسف السباعي إجهاض مؤتمر المثقفين ، وقال لنا متنبهه حيثذ - إبراهيم الورداني - بالحرف الواحد :

« هذه حربنا (١) » ويريد اليسار أن يركبها ، ولن نسمح له بذلك !!

وفي اعتقادي أن هذه التجربة العملية قد نهت « محمود دياب » مبكراً إلى خط فكري برز في « ثمرة » .. وهو ذلك التداخل الذي يستحيل فصل عراه بين مسألة تحرير الأرض ومسألة تحرير الكادحين ، الذين أخذت القوى الطبقية المهيمنة تعاود الهجوم على مكتسباتهم بضراوة بعد أن لاح لفترة من الزمن أنها قد اندثرت ، فإذا بها حية تسمى في الأرض ذات نفوذ وثروة . وسرعان ما كشف الانتصار المحدود في حرب أكتوبر عن ميولها الحقيقية للإرتماء في أحضان الإمبريالية والصهيونية ، وعرض نفسها لخدمة الإستراتيجية الكونية للولايات المتحدة الأمريكية في المنطقة مقابل فئات وخوفا من النهوض الشعبي المحتمل بعد الحرب ..

إنها حربنا .. هكذا أعلن اليمين بسفور .. وهكذا سارع إلى قطف ثمارها صلحاً منفرداً مع إسرائيل واعتزالاً بها ...

وكانت زيارة السادات للقدس ثم توقيع اتفاقيات كامب دافيد ومعاهدة الصلح مع العدو الإسرائيلي بداية طور جديد من مرض « محمود دياب » الذي أفضى في النهاية لموته المفاجع .

فلماذا يحضرني محمود دياب يا ترى في مناسبة الاحتفال بثورة يوليو ، ودياب حالة تراجيدية تبدو خاصة ؟

أتصور محمود دياب وحالته التراجيدية نموذجاً بالغ التعبير عن تلك العلائق المتشابكة بين ثورة يوليو والمثقفين من طرازه وكانوا كثيرين . إنه البطل التراجيدي لهذه الثورة . فهو واحد من الكتاب الكبار القلائل الذي عمل موظفاً في مؤسساتها الثقافية ، وكان إبداعه في مجمله نتاج تفاعل عميق معها ملؤه الغضب . وكان مثلها يبحث طيلة عمره عن بوصلة فكرية رغم التوجهات التقدمية العامة في كل إبداعه ؛ وكان سابقاً قبل كثيرين في إكتشاف أن ذلك الحلم الجميل قد أفلت نهائياً حين كتب « ليالي الحصاد » بعد هزيمة ٦٧ مباشرة .. ومع ذلك لم يجد إجابة على أسئلته في أى من المشروعات المطروحة ، فاعتبر نفسه بعثياً تارة ، وتارة أخرى ماركسياً ، رغم أنه كان دائم الإرتياب في المشروع الماركسي خوفاً على العروبة .. ويتصور أن الأهمية هي تقويض القومية بصورة مطلقة .

كان عبد الناصر هو بطله المرجو ، ولكنه حتى قبل أن يرحل ، ثم بعد رحيله وجه له في أعماله أقسى الإنتقادات . وخاض في سنة ١٩٧٦ معركة مكشوفة طويلة مع الكاتب الناصري « محمد عودة » على صفحات روزاليوسف ، كان يكشف فيها لأول مرة عن نقد جنري لغياب

الديمقراطية كما فهمها وعبر عنها في « ثمرة » و « باب الفتح » وذلك بمناسبة عرض مسرحيته الأخيرة تلك على المسرح القومي بعد حصار طويل مرير ..

ودياب هو أيضا البطل التراجيذي النموذجي لثقفي يوليو . لأنه بقدر ما عبر تعبيرا فذا عن حالة الحصار الروحي والمعنوي التي عانى منها المثقفون في واحدة من أجمل القصص القصيرة في أدبنا العربي « الزائدون عن الحاجة » إلتقى بكل كيانه وفكره لثورة يوليو . وكان جانب من مرضه العضوي مرتبطا بالإحساس البالغ بالإضطهاد الواقع .. ثم كان في موته درجة من القهر الذي لاح في مذكراته كأنه ميتافيزيقي .. ولكن دراسة أعماله والمرحلة الأخيرة من حياته تقول لنا بغير ذلك .

آثروا أن لا نحتفل بيوليو إحتفالا تقليديا فنقدم سجلا - بات محفوظا - لإنجازاتها في السينما والمسرح والنشر .. والتعليم .. الخ .. ورأينا أن نأتي بشهادات حية معاصرة لمفكرين عاصروا الثورة .. ثم هذه القصيدة الوثيقة التي تسجل مع قصيدة أخرى لـ أحمد عبد المعطي حجازي « الرحلة ابتدأت » خلاصة لتجربة جيل الثورة الذي عاش وحلم أحلاما كبرى وإنخرط في العراك « لشوشته » ثم شهد أحلامه تسقط عند أقدامه .. وكان اليم العظيم ... وأخذ الشاعر « يبكى على عمر ضائع لم يكن غير وهم جميل » .

ويعزونا « عمود العالم » في شهادته من أن تنساق لخدعة تقول إن ما هو قائم الآن استعادة ليوليور ، حيث تنشط أفلام كثيرة تدعونا لأن « يتحد الكل فيه » على اعتبار الرئيس الحالي هو امتداد للأب الذي فقدناه . وربما كانت هذه المحاولات هي بعض أخطر مظاهر التشويش على الناصرية في مرحلتها الراهية .

وإذا كانت للأشعار والقصص والمسرحيات والأفلام السينائية ، وهي فنون ازدهرت - دون الفكر - كما يرى « الدكتور لويس عوض » قد عاجلت هذه الأبهة الغامرة التي مثلها وجسدها الزعيم الراحل جمال عبد الناصر ، فلنأخذ لم ندرس على الصعيد الفكري والسيكولوجي دراسة كافية ، وتوقفت الكتابات السياسية عندها كظاهرة « كاريزمية » فقط ، حيث يحظى شخص الزعيم بقبول ومحبة عامة فيوصل تأثيره إلى ما يشبه السحر على الجماهير ، ولكنها لم تدرس في علاقتها بالتوحيد وبالدين عامة وبمدى تغلغل الأيديولوجية الدينية في حياتنا ، حيث جرى العرف على إحاطة هذه الحقل المعرفي الديني بسياسات التحريم من كل صنف ولون ، هذا التحرير الذي هو بدوره عنصر من عناصر غياب الديمقراطية في ظل ثورة يوليو والذي إتفق حوله كل الشهود من شتى المواقع .

وكما يقول « الدكتور شكري عياد » .. « إن أي نظام سياسي لا يعترف بدرجة كافية بتعدد الآراء سيكون عاجزا عن إبراز الاختلافات وتصفيته على السطح ، وبذلك يصبح الصراع في داخله مستترا ومدمرا . وتتيح هذه النتيجة نتيجة أخرى أشد خطورة ، وهي أنه عندما إنهارت القيادة

توجد قوة وطنية قادرة على ملء الفراغ السياسى .

وعلىنا أن نسأل : هل كان ذلك العجز عن ملء الفراغ يعود فقط إلى « كعب أخيل » فى ثورة يوليو وهو غياب الديمقراطية . أم أنه يضرب بجذور عميقة أيضا فى تلك الإيديولوجية الواحدة الدينية المتجذرة بعمق ١٩

ويقول « غالى شكرى » ..

« إن غياب الديمقراطية هو مناخ عام وليس مجرد عقوبة للمخالفين فى رأى . إن الوثائق المتوفرة الآن من مذكرات شخصية وكتب تاريخ تؤكد أن أنصار يوليو فى هذه المرحلة أو تلك لم تكن لديهم الشجاعة فى الجهر بآرائهم ، وهم الأبناء البررة للنظام .. »

أما الذين واتتهم الشجاعة وتصوروا أن ثمة إمكانية متاحة للإختلاف من داخل الثورة فقد كان نصيبهم المعتقلات والسجون والمطاردة من كل صنف ، وبقي هؤلاء « المثقفون الموظفون » أو « بطانة المائيك » على حد قول « د . محمد عمارة » . وتولدت حالة « الأفقار » الثقافية التى تحدث عنها « غالى شكرى » فى تناقض صارخ مع نشوء المؤسسات الثقافية الكبرى التى كانت وستظل من مفاخر يوليو ، والتى أسهمت فى خلق وعى عام جديد ناضج ، لم يقصد اليه المؤسسات والمخططون ، ذلك الوعى الذى حملته الاجيال الشابة إلى المؤسسات السياسية للنظام (منظمة الشباب والمعاهد الاشتراكية) وهناك إصطدمت بنزعة التجريبية والبراجماتية على حد تعبير « لويس عوض » .

ويتوالى مسلسل الهزائم لتنشئ الثورة المضادة نظامها والذى نشهد فى ظله ترسانة من القوانين المعادية للحريات لم يعرفها تاريخ مصر الحديث رغم شعار الديمقراطية المرفوع على الملأ . بينما يفضى الإفقار المعنوى والمادى لجماهير العاملين إلى سيادة الثقافة الاستهلاكية ونفايات الرأسمالية . وبقيت منافذ صغيرة ومعزولة يطل منها الفكر التقدمى ويمارس فعاليته العميقة ، حيث تبين فى الإختبار العمل أن « الديمقراطية فى مصلحة التيارات المتقدمة ، وتحيا بها فى مصلحة الرجعية والتخلف .. » ، وذلك شرط أن لا يخذلنا شعار الديمقراطية الذى يحتزها فى مجرد حرية التعبير ، تلك الحرية التى مازالت تقيد قوانين المطبوعات بل ويجرى انتزاع ماتوفر منها بدهاء وسعة حيلة .

فماذا نفعل الآن ؟

علينا أن ندافع عن الديمقراطية بمعناها الشامل الذى تتوفر فيه الحريات الأساسية كحقوق لا يجوز المساس بها ، مثل حق التعبير والتنظيم والتظاهر والإعتصام ، والحق فى الإعلام وفى نصيب عادل من الثروة القومية ، والحق فى التعليم والأمن .

إن أهم ما تبقى من ثورة يوليو كما يقول « الدكتور إسماعيل صبرى عبد الله » إنها ردت للجماهير المصرية ثقتها بنفسها وبقدرتها على الصمود أمام الإمبريالية والصهيونية . ولعله من المقيد أن

نضيف إن أهم ما أسفرت عنه مقاومة هذه الجماهير للثورة المضادة في كل مراحلها ، حيث كسبت بعض الممارك وخسرت أخرى ، وخلقت في كل مرة متفجها الطليعين ، هو إستعدادها للمبادرة التي كانت قد سلمتها في سنوات الزهو والنهوض المعادى للإمبريالية إلى الزعيم .

حين فشلت محاولتنا لعقد مؤتمر للمتفجين عشية حرب أكتوبر ١٩٧٣ قال لى محمود دياب غاضبا ، ذات مرة :

« إن ثورة يوليو قضت على روح الشعب ... » ثم صمت قليلا واستطرد .. « لا ... بل قضت على روح المبادرة فيه .. إذ كان يثق فى التوجهات الصحيحة للزعيم فسلمه أمره ... » .

وربما كان أئمن درس على الإطلاق يخرج به التقديمون والثوريون بعامه من تجربة ثورة يوليو على صعيد الفكر ، هو عدم قابلية الأخير للتطبيق والمسامة ، وأنه إذا جازت الاتفاقات العملية فى الممارسة بين أصحاب الأفكار المختلفة ، فإن عملية التوفيق الفكرية سرعان ما تنفضى إلى إلحاق الأضعف على أرض الواقع والممارسة بالأقوى .. وقد كان الطرف الأقوى دائما هو سلطة البورجوازية تابعة أو وطنية ، وما زال الحال كذلك حتى يومنا هذا .. ولا يلوح فى الأفق القريب أمل فى أن تتغير هذه الموازين سريعا لصالح الطبقات الشعبية ، وحتى إن حدث ذلك سيظل الدرس قائما وصالحا .

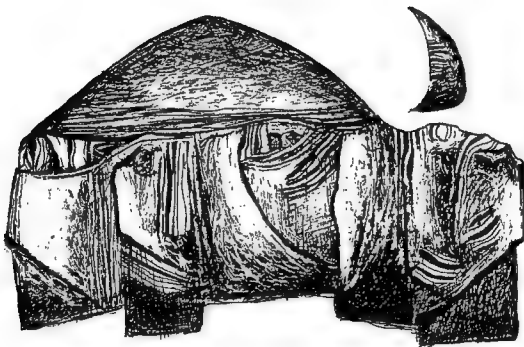
• وهو درس وثيق الصلة باستقلال المنظمات الجماهيرية إستقلا حقيقيا سواء تلك القائمة أو التى مازالت قيد الإنشاء مثل رابطة الكتاب الديمقراطيون .

ذلك أن تجربة إلحاق الفكر قد أسفرت بالضرورة عن إلحاق المنظمات الجماهيرية التى بدت فى الشكل مستقلة ، ولم يكن مجرد إلحاق قانونى وتشريعى وإنما تكفل هؤلاء «المثقفون الموظفون» الذين خلقتهم الواحدية ، والنزعة الإعلامية شبه الدينية ، وطوعتهم أجهزة الأمن بالترغيب والترهيب .. تكفل هؤلاء بسد الثغرات القانونية التى يمكن أن تصبح عونا لاستقلال هذه المنظمات فى المستقبل ..

المرة إذن بإستقلالها الفعل فكريا وتنظيما وليس بمجرد نشوئها . فقد أنشئ اتحاد الكتاب والإتحاد العام للنقابات الفنية الذى يضم النقابات الفنية الثلاث (سينما - موسيقى - مهنة تمثيلية) لكنها بحكم القوانين التى سنت لها ، وظروف الثورة المضادة التى تواكبت مع نشأتها ، سقطت جميعا فى قبضة البيروقراطية ، وجرى إلحاقها بالسلطات ، وما زالت فى حاجة لنضال منظم طويل لتصبح منظمات جماهيرية ديمقراطية بحق . ولعل المعركة التى خاض عمارها الفنانون - وما يزالون بحاجة إلى عمل طويل لاستكمالها لتغيير القانون المشبوه الذى ديج فى غيبتهم - تدلنا على عمق هذه الحاجة ومدى إلحاحها ... وقد توصلت طلائع الفنانين عبر التجربة المرة إلى إكتشاف

الحقائق الأساسية التى تحكم المسألة كلها .. ومن بينها إصرار الدولة التى تطرح الديمقراطية كشعار على أن تحكم قبضتها الشمولية الواحدة على كل المنظمات الجماهيرية ، ولعل الأعيها داخل الأحزاب السياسية أن تكون واضحة للجميع الآن ...

مات محمود دياب البطل التراجيدى النموذجى المثقى يوليو بعد مرض استمر لأكثر من خمس سنوات دون أن تنتبه أى من المنظمات « الديمقراطية » الكثيرة إلى حقيقة مرضه البسيط ، ولا إلى دورها فى حمايته وعلاجه إذ كان طيلة الوقت قد صنف « خصما » وربما عدوا للثورة .. وما أخرجنا لاستيعاب كل هذا على أوضح نحو .



ملف : ثورة يوليو والثقافة

في مناسبة مرور ستة وثلاثين عاماً على انطلاق ثورة ٢٣ يوليو (يوليو ٥٢ — يوليو ٨٨) ، أريدت « أدب ونقد » أن تقدم جهداً خاصاً في تحية هذه الثورة الكبيرة ولدى تقييمها ، انطلاقاً من الاعتقاد بأن الصحة الموضوعية المستولة لأى حدث كبير في تاريخنا القديم والحديث ، هي تلك التى تم عبر إعادة تقييم وتحليل هذه الظاهرة الأساسية ، ووضعها في سياقها التاريخى والاجتماعى والثقافى من حياة شعبنا ومسيرته .

وقد اختارت « أدب ونقد » — كمجلة فكرية أدبية نقدية — أن تقدم جهداً تحت عنوان « ثورة يوليو والثقافة » ، لمجال الفكر والثقافة هو المجال الذى تتحرك فيه المجلة ، وإن كان ذلك لا ينفصل بالطبع عن المجالات الاجتماعية والسياسية . ومن ثم ، فإن أى تقييم أو تحليل لثورة يوليو « والثقافة » سيتطوّل في ثاباه — بالضرورة — على بُعد اجتماعى وسياسى وحضارى ، لا يخلو منه أى تحليل أو تقييم سليم .

في هذا الملف « ثورة يوليو والثقافة » ، نقدم شهادات تاريخية عملية حيّة لنشره من المفكرين والمثقفين المصريين ، حول علاقة ثورة يوليو بالثقافة والمثقفين ، وبمجملة التيارات الفكرية التى أحاطت بالثورة عبر مسيرتها المركبة من ١٩٥٢ حتى ١٩٧٠ ، وذلك من خلال إجاباتهم على سؤال محوريّ هو :

كيف تعاملت ثورة يوليو — نظرياً وعملياً — مع المشايخ الفكرية المطروحة لمستقبل المجتمع العربى : المشروع الليبرالى — المشروع القومى — المشروع الدينى الأصولى — المشروع الماركسى ؟

وكيف تعاملت مع مشروعاتكم الفكرى خاصة ؟

وماذا بقى — فى رأيكم — من « فكر » ثورة يوليو ؟

وقد حرصنا على أن يكون المفكرون الذين يقدمون شهادتهم ، ممثلين — بقدر المستطاع — لمجملة التيارات الفكرية : ناصريون ، وطنيون ديمقراطيون ، ليبراليون ، دينيون مستبثرون ، ماركسيون .

« أدب ونقد »

موقف ثورة يوليو من التيارات الفكرية :
عشرة مثقفين يقدمون شهاداتهم الحية

إعداد : أحمد جودة



د . لويس عوض



د . الطاهر مكي



د . غالى شكرى



د . شكرى مباد

د . الطاهر أحمد مكي :

ثورة الخطوة خطوة

بدأت ثورة يوليو وليس في مخططاتها أن تحدث « ثورة » في العالم الثقافي المصري والعربي ، لأنها لم تكن قد أعدت برامجها لذلك ، وكل ما كان في أذهان قادتها لإزاحة الملك وتغيير الواقع السياسي ، وفي الطريق ، وفي ضوء إقبال الشعب عليها ، كانت تضع الخطط وتنفذها خطوة خطوة ، ولكنها لم تنبئ إلى الثقافة بمعناها الدقيق إلا بعد سنوات طويلة ، وبدأت تهتم بنشر التعليم الابتدائي في القرى ورفع مستواه بعد أزمة مارس ١٩٥٤ وعرف الريف المصري لأول مرة مدارس ابتدائية حديثة تبنيها الدولة . ولكن هناك من دس على الثورة أن مصر ليست في حاجة إلى الدراسات النظرية والإنسانية ، وأن القوة تتمثل في العلوم العملية والتطبيقية ، وهنا بدأت تهمل الجامعات ، وتجمد إنتشارها وبعثاتها ، ووجهت البعثات والمنح التدريبية إلى المعاهدة الصناعية والتطبيقية التي كانت قائمة إلى جوار الجامعات ، رغم أن أول برقية تلقتها الثورة كانت من جامعة الإسكندرية ، إلا أن الجامعيين كانوا ضد ما يمكن تسميته بحكم الفرد ، لذلك أثرت الثورة أن تقيم قوة أخرى ليست جامعية إلى جوار الجامعات لكن في مستواها . وكانت نتائج ذلك سيئة على الثقافة ، إذ أصاب الجامعات المصرية فقر دم شديد في كفاءاتها وفي أساتذتها المقتدرين وانقطعت صلتها بالعالم المتطور ، ووقفت عند ما تملك من إمكانيات معملية ومكتبية متواضعة كانت تعيش عليها قبل الثورة ، في حين كان يخرجوا المعاهد العليا بحكم دراساتهم ومستواهم غير قادرين على أن يملأوا الفراغ .

الخطأ الآخر الذي وقعت فيه الثورة أنها جمعت بين الإعلام والثقافة أو هما أمران مختلفان .. فرأت — في فهم خاطيء — أنه من الخير التخلص من كل المجالات الثقافية القديمة وتركها تموت بملة وراء أخرى ، مع أنه كان يمكن أن تعيش وتؤدي دورها بدعم قليل للغاية ، لكن عندما شغلت مصر مكانا دوليا مرموقا بعد سنة ١٩٥٦ ثم الوحدة مع سوريا ، وبعد أن جفت الينابيع الثقافية القديمة ، وبعد أن قويت العلاقات بين مصر والاتحاد السوفيتي ، وعرف عبد الناصر دور النظم الاشتراكية في تيسير الثقافة وإيصالها للناس بأرخص الأسعار ، وبعد تأميم الصحافة ، ووجهت الدولة عناية كبيرة للثقافة ممثلة في الكتاب والمسرح ، فازدهر المسرح إزدهارا رائعا ، وقام برسالة التثقيف كاملة ، كذلك قامت الهيئة المصرية للكتاب بمجهود هائل في نشر آلاف الكتب من الترجمات والتراث والإبداع ، وتم عرضها للبيع بأسعار زهيدة رغم أن الذي تولى هذا المشروع هو د . عبد القادر حاتم وهو معروف بمحدودية الثقافة .. فأثر الكم على الكيف ، .. وجاء ثروت عكاشة

وزيراً للثقافة فاعتم بالكيف وأصدر سلسلة أعلام العرب والمكتبة الثقافية ، .. وبدأت مصر تعطي المثل والقُدوة للمجتمع العربى والأفريقى والعالم الثالث ، غير أن هذه الحركة كلها شابها نقص خطير .. وهو أنها كانت تعبر عن وجهة نظر واحدة .. هى التى يرتضيها الحاكم ، ولم يتبع للتيارات الأخرى أن تعبر عن نفسها علانية ، .. وهذه « الأحادية » أدت إلى جمود ورتابة ضاق بهما الناس ، وبذلك قامت أزمة نفسية بين ماتهضره الدولة من كتب ومجلات وبين الرأى العام ، وكسدت مطبوعات ودوريات وزارة الثقافة وهو ما لا يزال قائماً إلى الآن .

أما المسرح فقد واجه هذه « الأحادية » بالرمز والأقنعة والإسقاطية .. وتخفى الروائيون وراء أشكال الرمز ، لكن التيار الواضح من تيار الدولة كان سائداً .. وهو تيار عربى يستهدف الغاية العربية ، لكن لا يمكن أن يوصف بأنه ليبرالى أو اشتراكى ماركسى .. وحتى بعض الذين زعموا فى تلك الفترة أنهم ماركسيون لم يستطيعوا أن يتبنوا الروح المصرية ، للرجة أن مجلة « الثقافة » كان محظوراً عليها نشر مقالات عن التصوف لأنه يدعو للتوكل ، وهذا فهم عام وساذج لفهوم التصوف .

من جانب آخر ، وفى غيبة فهم واج للتيارات الأخرى ، ورغبة الدولة فى إظهار التعددية ، لأنها بدأت تتعامل مع عدد من المدّعين من رجال الدين ، وحتى من الماركسيين والليبراليين ، وكان محمد حسنين هيكل يفخر بأن الأهرام تضم كاتباً اشتراكياً [لويس عوض] وكاتبة إسلامية [بنت الشاطىء] وكاتباً مصرية [حسين فوزى] ..

وهذا كله ليس صحيحاً .. فلويس عوض ليس اشتراكياً ، وبنت الشاطىء ليست كاتبة إسلامية ، وحسين فوزى ليس داعياً للمصرية .

بقيت من الثورة أشياء كثيرة رغم محاولات السادات أن يبيل عليها التراب ، ..بقى من فكر يوليو دور مصر فى العالم العربى ، سياسياً واقتصادياً وثقافياً ، وبقى من فكر الثورة أن العدل الاجتماعى لا ينفصل عن الحرية السياسية ، ولا يمكن لوطننا إلا أن يبقى اشتراكياً ، وكل محاولة لإخراجه عن هذا الخط لن تؤدى إلا إلى مزيد من التكتبات .. وما نعيشه الآن شاهد عدل على ذلك .

د . حسام عيسى :

يوليو ماتزال هى الأفق

لم تكن المشاريع المطروحة على الساحة الناصرية قبل ١٩٥٢ مجرد مشاريع فكرية .. بل

مدارس فكر وعمل .. أى أيديولوجيات .. وقوى سياسية تسعى إلى السلطة أو تمتلك السلطة ،
وبالتالى علينا أن نفهم تفاعلها مع الثورة بصفاتها قوى منافسة .. أى أنه صراع على السلطة .

وكان من الطبيعي أن يتخذ هذا الصراع على السلطة شكل الصراع السياسى الذى تخوضه
قوى سياسية تسعى للحصول على السلطة .

ومن المفهوم أن الثورة كانت تسعى فى مرحلة بناء سلطتها إلى ترسيخ قوتها الذاتية ، أو
الاستئثار بالسلطة . وكانت المرحلة من ٥٢ — ٦٠ محاولة لتأسيس سلطة الثورة أو البحث عن
المفاتيح الضائعة ، وإنزاعها من أيدي الإستعمار والرجعية والإقطاع والرأسمال الأجنبى ... ولأن
عودها لم يبق بعد فقد تعاملت مع الآخرين بمنطق الاستبعاد ، لإستكمال السيطرة على مراكز صناعة
القرار فى المجتمع المصرى .

لكن لماذا لم يتم بناء جبهة وطنية فى هذه المرحلة رغم أن برنامج الثورة كان قادراً على إجتذاب
قوى كثيرة ؟! — هناك أسباب عديدة . الإخوان المسلمون كانوا يريدون الوصاية على الثورة .
بالنسبة لليبرالية ، فإن الثورة قامت أساساً لضرب النظام الذى كان يحكم باسم الليبرالية ، رغم أنه لم
يكن ليبرالياً ، ولم يكن وارداً أن تتحالف الثورة معهم وإلا فقدت شرعيتها وسبب وجودها ..

• لكن ماذا عن الماركسيين ؟

— هناك أسباب تاريخية : فثمة تراث قديم من العداء ضد الشيوعية فى شرائح الطبقة الوسطى التى
ينتمى إليها الضباط الأحرار ، وفى المقابل أخطأ الماركسيون عندما تبنوا موقفاً ليبرالياً من الثورة ،
وطالبوها بإعادة السلطة للأحزاب القديمة ، وإجراء إنتخابات ليبرالية .. وهناك جناح عادى الثورة
يلعب أنها فاشية عسكرية .. هى إذن أسباب عديدة حالت دون قيام جبهة فى ٥٢ — ١٩٦٠ .

لكن الستينيات شهدت إمكانات أفضل لبناء الجبهة لعدة أسباب :

فمن ناحية انتهت الثورة من توطيد أقدامها ، وأصبح لها شعبية جارفة ، ولم تعد تخشى ضياع
السلطة منها .

ومن ناحية أخرى أفرز الصراع ضد الإستعمار القوى المعادية للإستعمار والمتبينة للعدالة
الإجتماعية سواء من الماركسيين أو من القوى الأخرى ، فوجدت إمكانات قيام جبهة عبر عمل
مشترك رغم وجود حساسيات قديمة ...

• لكن لم تقم جبهة حقيقية ؟

— منع من قيامها أسباب متنوعة ، أهمها استفحال قوة البيروقراطية العسكرية وأجهزة الأمن . هذا
هو العائق الأساسى للجبهة .. فقد عمل جهاز الدولة المستحيل من أجل عدم قيام الجبهة رغم
جهود أجنحة عديدة فى الاتحاد الاشتراكي لبنائها .. وتجربة كمشيش هى النموذج الأفضل للجبهة
الوطنية الذى كان يجب أن يعمم على أرض الواقع ..

أما على المستوى الفكرى فإن الثورة لم تنفلق فكرياً قط ، بل استفادت جداً من المدارس
أخرى ، الفكر القومي أصبح مكوناً رئيسياً في فكرها .

وحدث تفاعل كبير بين الاشتراكيين والثورة ، فأصبحت العدالة الاجتماعية من مقولاتها
أساسية . وأصبح البعد القومي مكوناً أساسياً في فكر الاشتراكيين ، بل ظهر فكر ماركسى
لومى .. وفكر إسلامى قومي .. ونموذج اسماعيل صبرى عبد الله ومحمد عمارة دليل على
ذلك ..

من جهة أخرى استفادت الثورة من الاشتراكية العلمية ، فقدمت مفهوم « الاشتراكي
بشكل علمى وليس بشكل أخلاقى ، كما طرحت الاسلام كمكون حضارى في الفكر القومي ،
وأصبح الاسلام ليس هو الدولة بل مكوناً حضارياً من مكونات الأمة ..

• ماذا بقى من الثورة ؟

— أنها أكثر حضوراً مما يتخيل الكثيرون ، رغم الردة ورغم التفسخ الذى حدث خلال الـ ١٨ عاماً
الماضية ، ولا زال فكر الثورة يمثل الأفق السياسى والفكرى للمجتمع المصرى اليوم ، ولا يمكن طرح
أى فكرة إلا من خلال فكر الثورة نقداً أو قبولاً ، فهي لازالت تمثل إطار الأمة ..

في الانتخابات يتحول الحزب الوطنى فجأة إلى حزب ثورة يؤيد ويتجه إلى العمال والفلاحين
بشعاراتها ..

وهناك حدود وضعتها الثورة لا يمكن الخروج عنها ، مثل مجانية التعليم .. القطاع العام لا يمكن
القضاء عليه .. والعداء لاسرائيل لا يزال باقياً رغم غسيل المخ الذى جرى رسمياً على مدى ١٧
عاماً .. وظاهرة طه الفرنوائى ظاهرة ناصرية .. واسماعيل فهمى الذى لم يكن ناصرياً ظاهرة
ناصرية .. التعاطف مع العراق ضد الامم المتحدة إسلامية إيران .. ورغم آلاف الكتب والصحف
والدعاية الدينية ..

د . شكرى عياد :

وضع أسوأ مما قبل

عندما قامت حركة الجيش في ٢٣ يوليو ، وأخذت تتحرك بسرعة للإستيلاء على السلطة السياسية
كان يوجد على السطح مشروعات ثلاثة :

١ — المشروع الليبرالى الذى يرجع في الواقع إلى أواخر حكم الحديويى إسماعيل أى أكثر من ٩٠ سنة

قبل ثورة يوليو ، والذي حقق مكاسب لا يستهان بها طوال هذه الفترة ولكنه شغل بصراعاته الداخلية ، واصطدم بالتدخل المستمر من جانب القصر لقرض حكمه الإستبدائي ، ومخطط الإستعمار الأوربي ، الذي لم تصل تناقضاته إلى قمته إلا في بدايات الحرب العالمية الثانية ، ومع ذلك فقد استطاعت حكومة الوفد الأخيرة أن تتبنى وتشجع تغيرات مهمة وطنية وإجتماعية وأهمها على الصعيد الأول المقاومة الشعبية المسلحة لجيش الاحتلال في منطقة القناة ، وعلى الصعيد الثاني مجانية التعليم ، ولكن القيادة الوفدية لم تكن قادرة على توجيه التحولات الجديدة بل إقتصرت دورها على القبول والتشجيع .

٢ — **المشروع الإسلامي** ، ولم يكن واضحاً منذ البداية لا في نظريته السياسية ولا في توجهاته العملية شأنه في ذلك شأن جميع الحركات المماثلة السابقة واللاحقة التي لم تندرج في ترجمة مبادئ الإسلام إلى فكر سياسي أو ممارسة سياسية ، ومع ذلك فقد كانت جماعة الإخوان المسلمين تدعم وجودها معتمدة على عدة عوامل : التنظيم المحكم ، والحماسة الدينية ومشاعر الإحباط لدى الفئات الدنيا من الطبقة المتوسطة ولا سيما الشباب ، وأخيراً إستعداد القيادة للتهادن مع جميع القوى السياسية القائمة ، فيما عدا التيار الليبرالي إلى حد ما ، والتيار الماركسي على وجه الخصوص الذي دخلت معه في صراع مكشوف لحساب القوى الأخرى ، ولأنه كان يراحم الإخوان للحصول على تأييد نفس الفئات الشعبية أو مشاركتها .

٣ — **المشروع الماركسي** : وقد بدأ في أواسط الأربعينات بين مجموعات قليلة من المثقفين وطلبة الجامعة ، وكان نشاطه مقتصر على تدريس النظرية الماركسية عن طريق بعض الخلايا مع محاولة اجتذاب عناصر من الشباب خلال الندوات والمحاضرات وبعض النشرات العلنية ، وقيل قيام الثورة أخذت هذه المجموعات تشارك في الإجتماعات والمظاهرات ، لكنها لم تتخذ مواقف واضحة من التحولات والأحداث المهمة الجارية في مصر والعالم العربي ولا سيما الموقف من الرأسمالية الوطنية وتصورهم لإحداث التحول المطلوب في المجتمع المصري ، وأخيراً على الصعيد القومي موقفهم من الحركة الصهيونية والحرب الفلسطينية الأولى ١٩٤٨ .

إذن لم تكن هناك في واقع الأمر مشروعات فكرية واضحة مطروحة لمستقبل المجتمع العربي ، ولم تكن الحال في الأوطان العربية الأخرى أفضل منها في مصر ، لكن كانت هناك صدمة ١٩٤٨ التي جعلت الشعوب العربية مهياً من ناحية لتقبل تغير ما ، ومن ناحية أخرى للتقارب فيما بينها درءاً للخطر المشترك .

لهذه العوامل مجتمعة ظهرت سمتان مميزتان لثورة ٢٣ يوليو من حيث الفكر السياسي :

- ١ — **الزعة العملية [البراجماتية]** الغالبة التي ذهبت إلى حد إحتقار أى فكر نظري .
- ٢ — **تبنى الفكرة القومية** التي ناسب الطموحات الشخصية والوطنية لرجال الثورة ، ولكنها اصطدمت بوجود كيانات سياسية وإقتصادية وإجتماعية مختلطة في شتى الأوطان العربية وسيطرت قيادات محلية ترى أن من مصلحتها بقاء القومية العربية في حيز العواطف والشعارات وعدم تحويلها إلى عقيدة سياسية أو مخططات عملية .

ترتب على هاتين السمتين النظريتين سمتان أخريان من حيث الممارسة العملية :

١ — الاستعداد الذى بدأ بشبه قيادة جماعية ثم لم يلبث أن تحول إلى ديكتاتورية فردية ، وكان إسكات الخصوم بشتى أساليب العنف هو أقصر السبل لتحقيق الوحدة الوطنية ، ولكن نتج عن ذلك أن الثورة بدأت تنهار من داخلها ، إذ أن أى نظام سياسى لايعترف بدرجة كافية بتعدد الآراء سيكون عاجزاً عن إبراز الاختلافات وتصفيتها على السطح ، وبذلك يصبح الصراع فى داخله مستتراً ومدمراً ، ويتبع هذه النتيجة نتيجة أخرى أشد خطورة ، وهى أنه عندما انهارت القيادة لم توجد قوة وطنية قادرة على ملء الفراغ السياسى ..

٢ — التآمر المصحوب بدعاية قومية صارخة ظناً أن هذا هو أفضل السبل لتحقيق الوحدة القومية ، وكان طبيعياً أن يقابلا بمؤامرات ودعاية مضادة ، ونتج عن ذلك أن أصبحت الوحدة السياسية بين أقطار العالم العربى أبعد مثلاً مما كانت قبل الثورة .

وهكذا رغم كل النيات الطيبة أو ربما لأسباب خارجة عن إرادة القائمين بثورة يوليو كأفراد وكمجموعة (وبين هذه الأسباب حالة القوى السياسية الاجتماعية الموجودة على الساحة وقت قيام الثورة) انتهى المشروع الوطنى القومى الاجتماعى بعد ٣٥ سنة من قيام الثورة إلى وضع أسوأ مما كان وقد يبدو هذا القول غريباً ، نظراً للتحويلات الكثيرة التى حدثت خلال هذه الحقبة ، ولكننا يجب أن نرد هذه التحويلات إلى العوامل الحقيقية التى أوجدتها ، والتى تتلخص باختصار فى النظام العالمى الجديد ، وفى التغيرات التكنولوجية الهائلة التى حولت عالم اليوم الى قرية صغيرة كما يقال على سبيل المجاز .. كل ذلك هو المسئول عن جميع التغيرات التى طرأت على حياتنا وسلوكنا على جميع المستويات : على المستوى الفردى .. والاجتماعى .. والوطنى .. والقومى .. إنها أشبه بشبكة هائلة . ولقد كانت جميع جهودنا للتخلص من هذه الشبكة تؤدى إلى المزيد من إحكامها علينا .. وستبقى الحال كذلك إلى أن تتمكن من صياغة مشروع وطنى جديد قادر على أن يمد أطرافه قومياً وعالمياً وأن يشارك بإرادته فى صياغة المستقبل .

هذا المشروع يجب أن يكون فكراً أولاً .. ولكنه لايمكن أن يكون فكراً فقط .. كما أنه لايمكن أن يكون مشروع فلا .. بلان .. ففى مجال العمل الجماعى لايسمى المشروع مشروعاً إلا إذا تبلور داخل الجماعة نفسها من خلال الفكر والحوار والممارسة العملية .

د . محمد عمارة :

المثقف الموظف وبطانة المماليك

كانت ثورة يوليو حين نشأتها تمثل لقاء عدد من التصورات للمشاريع الحضاء . لطروحة

وقتها ، فالضباط الأحرار قبل الثورة وأثناء تنفيذها كانوا جماعة تضم قطاعاً مؤثراً من اليسار الماركسي ، وتضم قطاعاً آخر من الإخوان المسلمين كما انضم لها ضباط وطنيون غير مصنفين مذهبياً . وبالتالي فقد كانت الثورة في نشأتها الأولى تضم لقاء لأكثر من تصور لمشروع حضارى . أما المراحل التي تلت ذلك أو خلال التطورات التي شهدتها سنوات سلطة يوليو ، فلقد حدث ما هو معروف عن صدام بين هذه الأجنحة والتيارات ، أدى إلى إفراد القطاع الوطنى الذى كان يهيج نهج التجربة والخطأ والصواب ، ولم تكن لديه تصورات نظرية محددة لمشروع حضارى واضح المعالم .

وهذا الصدام أدى إلى إستبعاد اليسار وإلى إستبعاد التيار الإسلامى المنظم من مراكز التأثير والسلطة ، وكانت النتيجة هى سيطرة ما يمكن تسميته (تيار التجريب والتعلم) من الخطأ والصواب .. وهو تيار نظمته إذا قلنا إنه لم تكن لديه أى تصورات عن مشروع حضارى ، ونظمته أيضاً إذا قلنا إنه كان يمتلك وضوحاً فكرياً عن مشروع حضارى محدد .. كان المشروع بالنسبة له يتمثل فى بعث الذاتية المميزة لمصر وللوطن العربى فى مواجهة الغرب .. تلك كانت حدود مشروعه .. أما مدى التميز عن الغرب ، ومدى ما فى هذا التميز عما لدى اليسار أو لدى الاسلاميين فلك كانت مناطق مليئة بالغموض والضباب فى ذهن وممارسات هذا القطاع المسيطر من نوار يوليو بقيادة عبد الناصر .

أما عن تعامله مع أصحاب المشروع الماركسى والمشروع الإسلامى ، فلأسف بلغ الصدام بين الثورة وأصحاب هذين المشروعين ليس إلى حد الإبعاد والاستبعاد ، وإنما إلى درجة القهر والتعذيب الذى وصل إلى قمة « المأساة » وفى مناخ كهذا نستطيع أن نتصور نوع المثقفين الذين احتضنتهم ثورة يوليو ، ودونما تعميم ، ومع الإعتراف بصدق وبشرف وبكفاءة كثيرين من الذين تعاونوا معها خلال صدامها مع اليسار والإخوان ، فإن الطابع الغالب على المثقفين الذين انخرطوا فى تنظيمات الثورة وأجهزتها [من ١٩٥٤ إلى ١٩٦٥] هو طابع الموظف المنكفئ .. كانوا أشبه مايكونون ببطانة الممالك الذين يبررون ممارسات الدولة وأجهزتها ، والذين يزينون للحاكم قراراته حتى قبل أن يصدرها .

● مدرسة الإحياء

أما بالنسبة للمشروع الذى أعد نفسى أحد العاملين فى إطاره ، فأعتقد أنه يمثل الطور المعاصر لمدرسة الإحياء والتجديد والاجتهاد ، التى بدأت رداً على هجمة التغريب وجهود المؤسسات التقليدية التى تمثل التخلف الموروث ، والتى حاولت صياغة مشروع ينطلق من المنابع الجوهريّة والنقية للإسلام وحضارته ، وينظر فى الموروث بعقل معاصر ، ولا يرفض كل وافد وإنما يطلب منه ما يدعم الإستقلال الحضارى والخصوصية القومية ، رافضاً كل ما يمسح وينسخ ويشوه الهوية الحضارية .. هذه المدرسة .. أو هذا التيار هو الذى تبلور بقيادة الأفغانى عبر مدرسة الجامعة الإسلامية مروراً

بمحمد عبد الكواكى .

ولا أعتقد أن ثورة يوليو قد تعاملت على نحو ما مع هذا المشروع كما أتصوره الآن ، لأن تبلوره تم ولا يزال يتم فى حقبة انحسار ثورة يوليو ، وفى حقيقة تنزايد فيها مخاطر الإنفتاح وهيمنة الغرب وعداواته واستعلائه .

د . إسماعيل صبرى عبد الله :

الثورة وإمكانية المحال

فى لقائه بالدارسين المصريين بموسكو سنة ١٩٦٨ قال عبد الناصر « إن الثورة لم تأت من فراغ ، بل استمدت مبادئها من حصيلة أشكال النضال التى شهدتها مصر ما بين ٤٥ و ١٩٥٢ » . . .

وإذا نظرنا إلى تشكيل الهيئة التأسيسية للضباط الأحرار [مجلس قيادة الثورة فيما بعد] سنجد أعضاء مرتبطين بتيارات سياسية متنوعة [الوفد — الإخوان — الشيوعيون] وعندما تراجع المبادئ الستة للثورة ستكتشف أنها تلخيص لأهم المطالب الوطنية والديمقراطية التى كانت مطروحة بالفعل وقتها .. مثل « الديمقراطية السليمة » .. تعبيراً استخدمته الثورة ويعبر بصدق عن زهد الناس من لعبة القصر مع الأحزاب ، فى وقت نحيبت فيه وزارة الوفد كل الآمال ، وهذا التعبير إنعكاس لكافة الأوضاع السلبية قبل تدخل القصر والانجليز وتزييف الانتخابات ... الخ ..

أيضاً تعبير « إنهاء سيطرة رأس المال على الحكم » .. هذا المطلب مطروح منذ سنة ١٩٤٥ ، وأصبح مطلباً ملحاً بعد وصول الأمر إلى أن أحد الأثرياء [عبود باشا] يدفع مليون جنيه للملك لى يأتى بحسين سرى باشا رئيساً للوزراء .. بالقطع كان الضباط الأحرار يعكسون نوعاً من الجبهة الوطنية فى ميولهم وأصولهم الاجتماعية وسلوكهم السياسى .

التجربة والخطأ :

بعد الإستيلاء على السلطة وتطبيق منهج التجربة والخطأ اختلفت الاتجاهات فيما يتعلق بأولويات العمل السياسى ووجدت الثورة نفسها فى صدام مع الليبراليين والشيوعيين .. وبعدهما مع الإخوان .

بالنسبة للشيوعيين فإن أفكار المنظمات الشيوعية كانت مطروحة على نطاق أوسع من نطاق قواها الحقيقية ، ونجحوا سياسياً لكنهم لم ينجحوا تنظيمياً وعجزوا عن تنظيم صفوفهم وتكوين حزب موحد كبير .. بل نجحوا في نشر برنامجهم السياسى على نطاق واسع .. وكان عبد الناصر يهتم اهتماماً خاصاً بكل ما يصدر عن المنظمات الشيوعية ، وكان يطرح شعارات مضادة لشعاراتهم وترد عليها . في أواخر سنة ١٩٥٤ على سبيل المثال طرحنا أيام « الرواية » شعار « الجلاء المزيف » .. وطرح شعار [الجلاء الحقيقي] ... الخ .

وكان عبد الناصر متأثراً بالظروف التاريخية والبيئية .. لذلك كان معادياً للشيوعية ، فاصطدمنا معه ، لكنه كان يرى أن إصلاحاته الإجتماعية ستسحب الأرض من الشيوعيين ... لأن عبد الناصر كان يرى أن الشيوعيين قطب قادر على جذب الجماهير بإقتراح إصلاحات إجتماعية ، وبالتالي فهم منافسون خطرون على السلطة ، فقاوم ذلك بتبنى مشروعات الإصلاح الماركسية ونفذها .. في حين لم تكن نحن الشيوعيين نملك وقتها سوى الكلام عنها ..

رد النقة للجماهير

أهم ماتبقى من تجربة ثورة يوليو أنها ردت للجماهير المصرية ثقتها بنفسها ، وبقدرتها على الصمود أمام الإمبريالية والاستعمار ، ليس بأفكارها فقط ، بل بأعمالها العملية وأعطت أدلة ساطعة على ذلك .

أما مضمون الثورة فهو [إمكان الحال] .. الوضع قبلها كان وضعاً ثورياً ناضجاً ، لكن لم توجد قيادة حقيقية في الأوساط السياسية الحزبية والمدينة .. وجاءت القيادة من الجيش .. وحدثت الثورة ، إذ تغير المضمون الطبقي للسلطة ، وكانت تكاليفها الإجتماعية قليلة للغاية ، فلم تسلب الدماء .. ومجموع الذين أعدموا أو قتلوا لأسباب سياسية قليلون جداً . والذين يحاولون تشويه وجه الثورة عن طريق التركيز على الجانب القمعي مخطئون .. صحيح أن القمع كان موجوداً .. لكن تصوير الثورة على أنها مجرد قمع تشويه للتاريخ .

لذلك فنحن كشيوعيين رغم أننا عذبنا ، وأفنينا أعمارنا في السجون ، فإننا ننظر للثورة كنتائج نهائية إيجابية وتاريخية أو كمرحلة من مراحل الثورة الوطنية الديمقراطية ..

أما ماتبقى من ثورة يوليو رغم الردة الساداتية فهو كثير .. قناة السويس أتمت في عهد الثورة وستظل مؤمنة .. السد العالي قائم .. اهتمامنا بالجيش الوطنى قائم .. صراعنا من أجل الديمقراطية رغم إخفاق الثورة قائم .. تعليم الملايين من أولاد الفقراء رغم محاولات تفريغ الجحانية من مضمونها قائم .. نحن لا زلنا نعيش على ثمار ثورة ٢٣ يوليو .. وستظل هى المصدر الرئيسى للسرعة في بلادنا ، ولا زالت الجماهير الفقيرة متعلقة باسم عبد الناصر ، وستظل في حناجر ٨٥ ٪ على الأقل من الشعب ... عبد الناصر دخل وجدعان الشعب المصرى ولم يخرج منه للآن .

محمود أمين العالم : ثلاث رؤى للثورة

الحديث عن ثورة يوليو على إطلاقها حديث غير دقيق ، فالثورة مرت بمراحل عديدة اختلفت وتنوعت فيها مواقفها من مختلف المشاريع السياسية والفكرية والاجتماعية عامة .

ولو بدأنا من البداية بشكل سريع لقلنا إن ثورة يوليو تحققت بفضل مجلس قيادة الثورة الذي كان يمثل شكلاً من أشكال التحالف بين قوى أو مجاميع فكرية ثلاث .. مجموعة وطنية .. ومجموعة شيوعية .. ومجموعة إخوانية إسلامية ، وإن كانت المجموعة الوطنية تشكل مركز الثقل الرئيسى . وكان للشيوعيين (أو للفصيل الشيوعى) دور فعال فى الإعداد للثورة ، وتحرير شعاراتها ، وطبع منشوراتها .

بعد قيام الثورة احتدم الصراع بين هذه الجماعات الثلاث ، بل داخل المجموعة الوطنية نفسها ، وكانت الديمقراطية هى جوهر الصراع ، سواء كانت دعوة إلى مزيد من التفتح الديمقراطى على إختلاف المفاهيم والتوجهات (محمد نجيب ، الشيوعيون ممثلون فى خالد محبى الدين ويوسف صديق) أو دعوة إلى الوصاية والسيطرة (الإخوان المسلمون) . وانتهت هذه المرحلة من الصراع بانفراد المجموعة الوسطى الوطنية بالسلطة ، وأخذت تصوغ لنفسها أيديولوجيتها الخاصة فى مواجهة الفكر الماركسى من ناحية والحركة الإسلامية من ناحية أخرى ، إلا أن المجموعة الوسطى حاربت الماركسيين على مستويين :

المستوى الإدارى والسياسى « القمع والسجن » ... الخ .

المستوى الأيديولوجى الفكرى (اتهام الفكر الماركسى وإدلائه ... الخ) .

على حين أنها حاربت الإخوان المسلمين على مستوى واحد .. هو المستوى الإدارى السياسى ، وحرصت على أن تبني جوهر توجههم الأيديولوجى الدينى لتسحب الأرض من تحت أقدامهم . وكانت النتيجة أنها أسهمت فى إعادة انتاج فكرهم وتكريسه ، وبالتالي فى تنمية حركة الإخوان موضوعياً ..

مع معركة قناة السويس وبعدها بقليل ، قام تحالف عملى بين قيادة يوليو وبين الشيوعيين ، ولكن سرعان ما انتهى هذا التحالف ليحتدم الصراع من جديد بينهما نتيجة للإختلاف حول مفهوم

الوحدة العربية ، سواء فيما يتعلق بالوحدة المصرية السورية أو فيما يتعلق بالثورة العراقية التي لعب فيها الشيوعيون العراقيون دوراً بارزاً . مع الستينيات إزداد الإقتراب أيديولوجياً من الحركة الشيوعية (بسبب إجراءات التأميم) وإن ظل الموقف السياسي والإداري عدائياً حتى منتصف الستينيات ، وابتداء من منتصف الستينيات بدأ التقارب الفكري والسياسي والعمل بالمشراكة في الإتحاد الاشتراكي وتنظيم الطليعة الاشتراكية أو التعيين في بعض المؤسسات الإعلامية والصناعية أو في المعاهد الاشتراكية .

هذه هي التضاريس العامة للعلاقة بين قيادة ثورة يوليو والحركة الشيوعية من ناحية وحركة الإخوان من ناحية أخرى .

لكن يمكن القول بشكل عام أن التوجه الرئيسي لحركة ثورة يوليو كان توجهاً قومياً معادياً للإمبريالية وكبار ملاك الأراضي والتطلع للوحدة العربية بقيادة مصر ، وقد تطور هذا الموقف طوال تاريخ الثورة ، وأخذ يتعمق بعمقه اجتماعياً لكن في حدود نظرة تقدمية توفيقية شعبية .

وبرغم الموقف المعارض مع الليبرالية من الناحية السياسية إلا أن الثورة تعاملت مع الليبرالية تعاملأً اقتصادياً ، وتمثل أساساً في الدور الكبير الذي أتاحته عملياً للقطاع الخاص ، والذي كان في بعض الأحيان يقوم بما يقارب ٨٠ ٪ من أعمال القطاع العام ، وكان هذا مظهرأً من المظاهر التوفيقية في سياسة الثورة الاقتصادية .

أما فيما يتعلق بالمشروع الديني الأصولي فالثورة كانت تحاربه سياسياً وإدارياً ، ولكن كانت ترفع شعاراته ، بل وتسمى هذه الشعارات أيديولوجياً بوسائل الإعلام المختلفة ، فضلاً عن مناهج التعليم والمؤسسات الدينية والثقافية المختلفة . وأرادت الثورة أن يكون المشروع الديني عنصراً من مشروعاتها لا مشروعاً مستقلاً ، ولكن نتيجة لتوفيقية مشروعاتها وفزعيتها في ١٩٦٧ برز المشروع الديني أيديولوجياً وسياسياً كبديل لمشروعاتها .

أما فيما يتعلق بالمشروع الماركسي ، فلقد حاربه الثورة أيديولوجياً وإدارياً وسياسياً باستمرار ، وإن تحالفت معه ، أحياناً ، سياسياً ، وتبنت بعض شعاراته الأيديولوجية ، وكان هذا أيضاً من سماتها التوفيقية .

ولعلنا اليوم نجد مظهرأً من مظاهر هذه التوفيقية في تراوح الحركة الناصرية بين التحالف مع الحركة الإسلامية أو التحالف مع الحركة الماركسية لتشكيل نواة الجبهة الإستراتيجية أو البديل الثوري للنظام القائم .

قد يكون من المفيد لتأكيد الطابع التوفيقى للثورة لإختلاف مواقفها باختلاف مراحل تطورها . أن أشير — وعذراً للطابع الشخصي — إلى أنني مع بداية الثورة أى في عام ٥٣ — ١٩٥٤ فصلت من عمل كمدرس في كلية الآداب لأننى ماركسي ! وفي عام ٥٦ — ١٩٥٧ تعاونت مع الثورة بإسم الحركة الشيوعية أثناء تأميم قناة السويس والتصدي للعديوان الثلاثي ،

ومنذ أول يناير ١٩٥٩ وحتى يونيو ١٩٦٤ كُتبت معتقلاً أثناء سجن الواحات الخارجة وسجن قره ميدان وسجن القلعة وسجن الاسكندرية والسجن العسكري ، ويُمارس معي ومع زملائي أبشع أنواع التعذيب الجسدي والمعنوي ، ومنذ سنة ١٩٦٥ وحتى ١٩٧٠ كُتبت أثناء من رئاسة مجلس إدارة هيئة الكتاب إلى رئاسة مجلس إدارة أخبار اليوم إلى رئاسة مجلس إدارة مؤسسة المسرح والموسيقى . وانتخبت عضواً في اللجنة المركزية للإتحاد الاشتراكي ثم عضواً في الأمانة المركزية لتنظيم طليعة الإشتراكيين ومسؤولاً عن التثقيف داخل هذا التنظيم ، ولكن في سنة ١٩٦٩ أفصل من عملي في أخبار اليوم ، وتصدر الأهرام في صباح يوم من الأيام تهمة رئاستي لأخبار اليوم بالفشل ، وفي نفس الصفحة تهمة على صبري بأمور تتعلق بشراء أشياء من الإتحاد السوفيتي واستغلال النفوذ لعدم دفع الجمارك عليها ، وكانت المسألة سياسية بحجة للضغط على الإتحاد السوفيتي ، ورغم هذا تستمر مسؤوليتي في طليعة الإشتراكيين بل أعود إلى رئاسة مجلس مؤسسة المسرح والموسيقى ، وعندما مات عبد الناصر كنت في مقر مجلس قيادة الثورة ، أشارك في السيطرة على الموقف في فترة الإعداد للسلطة الجديدة .

لعل هذه اللوحة المليئة بالمتناقضات تكشف حقيقة العلاقة مع المشروع الماركسي الذي أمثله وحدود التفاعل معه .
بقايا الثورة :

إذا صح أن جوهر فكر يوليو هو الاستقلال الوطني سياسياً وإقتصادياً وثقافياً والعناء للإمبريالية والصهيونية والعمل على التوحيد القومي العربي والإخيار بشكل عام إلى مصالح الجماهير في إطار رؤية شعبية توفيقية ، والتضامن النضالي الأسمى ، فإنني أقول إن هذا الفكر مازال موجوداً سواء في التنظيمات العربية المعبرة عن هذا الفكر بشكل مباشر أو غير مباشر في مصر وفي كثير من البلدان العربية ، أو في المسلك السياسي والفكري لبعض الأنظمة العربية ، وفي الكثير من الكتابات ، وفي أشواق الجماهير العربية ، وبالذات في ظل حالة التردى البشعة التي تعانيها الأمة العربية بسبب تزايد السيطرة الأمريكية والصهيونية خاصة ، وتفاقم تواطؤ الأنظمة العربية وتبعيةها للإمبريالية العالمية عامة .

على أن وجود « فكر يوليو » يتجلى في ثلاث رؤى :

الرؤية الأولى : باعتبار هذا الفكر النقيض للفكر الإقليمي المتواطئ التابع السائد في أغلب الأنظمة العربية .

الرؤية الثانية ، بما يعنيه هذا الفكر أساماً من منجزات سياسية وإقتصادية وثقافية ومعارك ومواقف وطنية وقومية ، وقيم معنوية .

ولا شك أن هنا تداخلاً بين الرؤيتين ولكن الرؤية الأولى يغلب عليها الجانب النظري الأيديولوجي الجرد ، أما الرؤية الثانية فيغلب عليها الطابع العمل النضالي .

ولعل الجماهير العربية أقرب إلى الرؤية الثانية منها إلى الرؤية الأولى ، بل لعل الثانية قد تتيح وقفة نقدية لتجربة ثورة يوليو بما لا يجمدها في أقاليم مطلقة مجردة ، وبما يتيح تطوير خبرة الثورة نظوياً ديموقراطياً وعلمياً على خلاف الرؤية الأولى التي قد تفضي إلى تجميد خبرة تجربة يوليو وأقمتها وإفقادها روح النقد والعقلانية والتطوير التاريخي والموضوعي ، ولهذا نجد في إطار التيارات القائمة المعبرة عن ثورة يوليو اتجاهات واجتهادات مختلفة تدور في الحقيقة حول هاتين الرؤيتين .

الرؤية الثالثة هي محاولة الزعم باستمرارية ثورة يوليو في النظام المصري القائم ، باعتباره — كما ذكرت — مرحلة ثالثة من مراحل ثورة يوليو ، أو لاشك أنها رؤية زائفة نصاليا تسمى لاسباغ مشروعية على نظام هو النقيض المباشر لمبادئ ثورة يوليو .

د . لويس عوض :

ازدهر الإبداع ومات الفكر

كانت الثورة متعاطفة مع الخلق والإبداع ، والدليل على ذلك أنها شجعت الإبداع المسرحي حتى ولو كان مختلفاً معها ، وكذلك الإبداع في مجال الفنون التشكيلية ومكنت نجيب محفوظ من العمل في هدوء دون أن يتعرض لأى أذى من أجل الوصول للقمّة ، واختصت الحكيم برعاية خاصة .. وكان كتاب المسرح [سعد وهبة — نعمان عاشور — ألفريد فرج .. الخ] يحظون برعاية خاصة ، لكن الثورة كانت ضيقة الصدر بكافة أنواع الفكر النظرى الذى يختلف مع ماتطرحه من خطوط وتصورات أساسية للمجتمع ماضياً وحاضراً ومستقبلاً .. الإبداع ازدهر في زمن الثورة بينما مات الفكر .

أيضاً تبت الثورة عدداً من الشعارات .. كلها شعارات سياسية ميتافيزيقية .. مثل القومية العربي .. والاشتراكية العربية .. وكانت حركتها السياسية تضطهد اليمن واليسار معا .. ونادت بفكرة « خاية » اسمها الوسطية ، وكذلك نادى بفكرة إذابة الإرادة القومية كلها في إرادة الدولة ، وبالتالي من حق الدولة فقط أن تريد .. والأفراد يحققون ذواتهم من خلال الدولة .. واعتقد أن ذلك كله ثبت خطؤه وقصوره أو لم يبق منه شيء .

لم يبق من فكر ثورة يوليو شيء فكري إيجابى ، وما بقى منها هو الإبداع الفنى — حتى في المجال السياسى أستطيع القول أن عبد الناصر نجح في تحركاته العملية وفشل في تصورات النظرية .. نجح في تجميع العالم الثالث كقوة تحررية .. لكنه لم يستند لنظرية متجانسة يمكن أن تتحدى الزمن ،



د . اسماعيل صبرى عبد الله



محمد أمين العالم



د . محمد عمارة



صلاح عيسى

لذلك كان من السهل إقتلاع كل ماهو ناصرى ، بعد هزيمة ٦٧ إستطاع الاستعمار هزيمة كافة حركات التحرر الوطنى التى كانت تعتمد على عبد الناصر .. مثل عدم الإنحياز .. ولومومبا .. ونيكروما .. وسوكارنو ... الخ .

كان عبد الناصر يرجحاً عظيمأ .. كان يمتلك بوصلة .. مجرد بوصلة تهديه للقرارات السلمية ، لكنه لم يمتلك نظرية ، وترك السياسة المصرية أفقر مما كانت عليه عندما تولى الحكم . كان عبد الناصر رجل مواقف ولم يكن رجل فكر ، وهذا لم يعصمه من التورط فى أخطاء جسيمة سهلت إقتلاع ثورة يوليو بسهولة .. لقد دخل فى صراع مرير مع حلفائه الطبيعيين .. [اليسار المصرى] دون مرر .. وكان يتحالف مع اليمين دون أن يعرف أنه عدوه الأول .. كان يؤم بعض القطاعات الرأسمالية ولا يسلمها للإشتراكيين لإدارتها ، بل لنوى العقليّة الرأسمالية وأعداء الثأميم .. فأحبط ثورته بشكل لم يره التاريخ من قبل .

د . منى مكرم عبيد :

الصلح بين الثورة والوفد ضرورة تاريخية

يجب حل الإشكالية التاريخية بين ثوري ١٩١٩ ، ١٩٥٢ وتنشيط عوامل التكامل بينهما ، لأنهما ثورتان وطنيتان إعتز بهما الشعب رغم مايدعيه كل من أنصار الوفد والثورة من تناقض تجاه الآخر .

لقد تغير هيكل المجتمع المصرى تماما عما كان عليه فى الخمسينيات والستينيات وحتى السبعينيات ، وأصبح هناك ١٠ ملايين مصرى من المتعلمين منهم ٤ ملايين جامعى ، ونصف السكان يعيشون فى المدن ، ووجدت طبقة عمالية فى القطاع الصناعى والخدمى ، ونمت الطبقة الوسطى الصغيرة نمواً هائلاً خلال الـ ٢٠ عاما الماضية .

لقد أدى ذلك كله إلى تضيق الشقة بين اختيار نمط ما قبل ثورة يوليو ونمط ما بعدها .

وتلاحق الأحداث العالمية والإقليمية لا يكون متوائماً مع سلوك الصراخ الديماغوجى لتصفية حسابات تراكمية .

ولكن يجب أن أؤكد أن الليبرالية ممثلة فى الوفد لم تمنح فرصتها الكاملة للتطبيق قبل ثورة يوليو ، فالحكم كان فى يد القصر والإنجليز ، وحكم حزب الأغلبية بدءاً من ١٩٢٤ وحتى ١٩٥٢ أقل من ٨ سنوات متقطعة ، ومع ذلك تحققت إنجازات لا يستهان بها فى المجالات الوطنية والإقتصادية والاجتماعية ، ولولا الاستعمار لكان خليقاً بالنظام الحزبى وبالحركة الشعبية أن يحققا فى هذا المجال ما لا يقل عما شرعت به ثورة يوليو فى البداية .

ومن يتأمل توجهات ثورة يوليو يمكنه أن يجد البذور الجنينية من الرواقد الفكرية التى ازدهرت فى الأربعينيات والخمسينيات ، ففكرة الإصلاح الزراعى مثلاً ، مانبت وترعرعت إلا فى جو الليبرالية التى رعاها الوفد وحماها وفى صفوف الطليعة الوفدية وغيرها من التوجهات « اليسارية » التى وجدت فى الوفد . وكان التأكيد على دور مصر العربى وعلى مبدأ الحياد الإيجابى ، ونبذ الأحلاف من الأفكار التى روج لها الوفد ومصر الفتاة والشيوعيون .

ومع الثورة وبعد إسقاط الملك وطرده الإنجليز تبأت أول فرصة كبرى لليبرالية لتأخذ طريقها الصحيح ، وكان فى وسع الثورة أن تستخدم الطريق الديمقراطى لتحقيق الأهداف الإجتماعية العليا ، .. لكنها آثرت الطريق اللاديمقراطى لتحقيق إنجازاتها .

لكن يبقى رغم كل أخطاء الثورة أنها طرحت البعد الإجتماعى وحققت إنجازات إجتماعية وقومية هائلة ، .. والمستقبل يجب أن يشهد صلحاً تاريخياً بين المشروع الليبرالى والمشروع القومى ، فلن توجد حرية فى ظل الجوع والجهل ، ولن يوجد عدل إجتماعى لا تحميه القوى الشعبية الديمقراطية

د . غالى شكرى :

الفكر المصرى وثورة يوليو

ليست هناك « ثورة يوليو » واحدة ، فقد تطورت عديداً من المرات وتغيرت مكوناتها ومقوماتها فى أكثر من مرحلة سواء من حيث طبيعة هذه المكونات أو نسبة كل عنصر فى بنيتها . لم يثبت على مرّ الزمن الناصري سوى غياب الديمقراطية لا بمعناها الليبرالى في مجتمع متعدد الطبقات ، وإنما بمعناها البسيط المباشر : مشاركة أصحاب المصلحة فى صنع القرارات ورقابة تنفيذها . لم يحدث ذلك قط فى مرحلتها الوطنية ، حين كانت البرجوازية المصرية بمختلف أجنحتها هى المستفيدة ، ولم يحدث ذلك أيضاً حين كانت الرأسمالية الوطنية (حسب المصطلح البولوى) والبرجوازية الصغيرة أساساً وبعض القطاعات الشعبية هى المستفيدة . كان هناك ثبات مبدئى ضد تعدد الأحزاب فى المرحلة الأولى ، وإخفاق تام لمحاولة إقامة الحزب الثورى فى المرحلة الثانية التى بدأت بإجراءات التأميم الواسعة أول الستينيات . وكانت المفارقة ذات الدلالة المأسوية فى هذه المرحلة هى أن أمين التنظيم الطليعى هو نفسه وزير الداخلية . ومن التجليات الصارخة حينذاك أنه قبيل الهزيمة بشهور كانت السجون متخمة بالعمود الفقري لأى ثورة : أعضاء منظمة الشباب ، طلاب معهد الدراسات الاشتراكية ، جيل الستينيات فى الأدب والفن ، بعض قيادات مجلة « الطليعة » . هذه مظاهرة لا تقوم بها سوى الثورة المضادة ، ولكن الذى أمر بها هم قادة الاتحاد الاشتراكي والتنظيم الطليعى .

ماذا يعنى ذلك ؟

يعنى ان الديمقراطية ظلت اشكالية مستعصية طيلة سنوات الثورة الناصرية فى مختلف مراحل تطورها الاقتصادي — الاجتماعي . وهكذا كان الموقف من المشاريع الفكرية (السياسية) ملتبساً وغاية فى التعقيد . ذلك ان العلاقة بين الديمقراطية والفكر هى علاقة جدلية لا تنفصم من ناحية ، وكذلك العلاقة بين الثورة والفكر .

العلاقة الأولى بين ثورة يوليو والمشاريع الفكرية « الأخرى » أعني الموقف من الديمقراطية — كانت علاقة سلبية فادحة الإضرار . وأزعم ان هذه السلبية قد اضرّت بالمشروع الفكرى للثورة ذاتها ، وقد كان مشروعاً قيد التكوين . ذلك ان غياب الديمقراطية هو مناخ عام ، وليس مجرد عقوبة للمخالفين فى الرأى . ان الوثائق المتوفرة الآن من مذكرات شخصية وكتب تاريخ تؤكد أن انصار

يوليو في هذه المرحلة او تلك لم تكن لديهم الشجاعة في الجهر بآرائهم ، وهم « الأبناء البررة » للنظام . وهو الأمر الذي أفضى إلى نتيجتين حاسمتين : تحوّل آراء السّلطة اليومية وتصريحاتها الصحفية ودُرْدُشاتها في الخطب والشعارات إلى « فكر » يتمتع الخروج عليه من أى باب وأية نافذة . والنتيجة الثانية هي الهزيمة الفعلية لهذا الفكر على الطبيعة . أى أن « الواقع » كان يقدم التّكذيب اليومي « للنظريات » التى يصوغها أنصار النظام من فتايت الكلام الذي ينثره المسؤولون هنا وهناك . أين ذهبت نظريات هيئة التحرير والاتحاد القومى والاتحاد الاشتراكي والتنظيم الطليعي ؟ أين ذهبت « قوى الشعب العاملة » و « الرأسمالية غير المستغلة » وتعريف العامل والفلاح ؟ أين ذهبت الاشتراكية الديمقراطية التعاونية والاشتراكية العربية والاشتراكية (العلمية) الميثاقية ، وأين ذهب الانتباث من واقعنا ؟ ذهبت كلها أدراج الرياح . وقد كتب عن هذه العناوين الصغيرة كلها معات من « المفكرين » وآلاف الكتب والكتيبات تحت شعار « كتاب كل ست ساعات » . وكان الحصاد هو فرار هؤلاء « المفكرين » عند أول منعطف حاد ، حيث تبين ان غايتهم العظمى كانت من الموظفين الذين يحترفون الكتابة لأية سلّطة ، ولم تكن مفاجأة ان تحولت كثرتهم إلى دعم وتأييد الثورة المضادة ، ولم تكن مفاجأة كذلك ان تحوّل بعضهم إلى الانتباءات المكبوتة ، حين تعددت الأحزاب والصحف . ولم يبق من المفكرين الناصريين الحقيقيين سوى أقل من القليل ، وهم الذين أخلصوا للمبادئ قبل وبعد هزيمة السلّطة الناصرية ، ودفعوا وما زالوا يدفعون الثمن غاليا . ولكن هؤلاء أنفسهم قد اضربوا بغيبة الديمقراطية ، حين فقلوا الفرصة لتصحيح أفكارهم ونقدّها وتطويرها أثناء الحجاز التجربة لا بعد ضربها .

وهنا أحب أن أفرق في مجال الفكر والثقافة بين مصطلح « الناصرية » و مصطلح « نظام يوليو » ، لأننا ننظم جمال عبد الناصر كثيراً حين نطلق اسمه على أفكار وأعمال وخطط كمال الدين حسين (في التربية والتعليم والمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الإجتماعية) وعبد القادر حاتم (في مصلحة الاستعلامات ووزارة الاعلام ووزارة الثقافة والاعلام) . لم يكن نظام يوليو متجانساً ألا في ضرب الديمقراطية من اليوم الأول الى اليوم الأخير ، وفي لفظه اليسار من الصف الأول في العاملين الأولين (خالد محيي الدين ويوسف صديق) . وكان الفكر البيميني بتموجاته المختلفة بدءاً من الاخوان المسلمين وانتهاء بالاعجاب — المقترن لدى البعض بالعمل — بالنازية ، هو الفكر الغالب على الضباط الوطنيين . وكان التنظيم العسكري الذى أفرزهم (الجيش) من العناصر الفكرية البيمينية أيضاً رغم وطنيتها .

ان تعدد مراحل ثورة يوليو قد صاحبتها أفكار متعددة أيضاً ، كالوطنية مع التّصغير ، والقومية مع الوحدة ، والاشتراكية (كما فهمها عبد الناصر) مع التأميم . وكان شيوع هذه الأفكار من احدى الزوايا تحريضا إيجابيا على « الكلام » فيها ، مهما اختلفت وجهات النظر . ولكن غياب الديمقراطية كان قد ادخل ابرز ممثلي الاتجاهات المختلفة ، السجون والمعتقلات . دخلها اليمين واليسار والوسط بمختلف ألوان الطيف . وهكذا لم يسمح نظام يوليو بفتح أو تطور أى مشروع فكري — سياسي آخر . وقد تسبب ذلك عمليا في تضيق دائرة التنفس على

أصحاب المشاريع المغايرة ، فظل الجميع تحت الأرض ، يفكرون سرا ويناقشون همساً ، في حالة « خوف » و « رد الفعل » .

ان هذا الثالث المدمر : العمل السرى والخوف الأمني ورد الفعل على السلطة ، قد ترك بصمات شائكة على مختلف المشاريع الفكرية — السياسية المغايرة لمشروع (أو مشاريع) يوليو . هو السبب في العزلة عن الجماهير ، وما يستتبع ذلك من بعد عن ينباع الالهام الشعبي بدءاً من لغة التخاطب وانتهاء بوسائل التواصل مروراً بالمحتوى الاجتماعي الحي للشارع الوطنى . وهو ايضا السبب في العزلة عن الوعي الانساني العالمي حيث كان يتسرب هذا الوعي من ثقب ابرة ، ويتسلل إلى بعض الأدمةة القليلة ليتحول إلى النقيض ، إلى طلاسمة الكهنوت . وهو السبب في انعدام النقد الذاتي الحقيقي الذى يؤدى إلى نتيجتين بشعتين هما الجمود العقائدي بما يعنيه لدى اليسار من مرض الطفولة أو الذيلية الجينية أو الانتهازية ، وبما يعنيه لدى اليمين الدينى من تكفير المجتمع وحمل السلاح . والنتيجة الثانية هى التشرذم والانشقاقات المتوالية عند اليمين واليسار على السواء .

لقد ساهمت ثورة يوليو فى افكار نفسها وافكار المشاريع الفكرية الأخرى ، حتى ان من يرفعون راية الاسلام راحوا يكفرون بعضهم بعضاً ، وكذلك من يرفعون راية اليسار ، مع اختلاف الأسلوب واللغات . ولعل هذه الإفقار أجدد الجنود الخفية فى باطن الأرض والناس ، لما نلاحظه من ظواهر سلبية راهنة فى العاملين الثقافى والسياسى : اللامبالاة ، الاستقلالية الفردية لدرجة تورم الذات ، التشرذم غير المبدئى .

ولكن ثورة يوليو — وهذه حالها فى الفكر — سلكت طريقاً آخر مع الآداب والفنون . لقد أسست أول وزارة ثقافية فى الشرق الأوسط ، وشيدت أرفع المؤسسات الفنية ، ويسرت على الجماهير المحرومة تذوق الفنون الرفيعة وشراء الكتب بأرخص الأسعار . وقامت بعملين عظيمين : هما مجانية التعليم فى كل المراحل ، ومنح الأديباء والفنانين حق التفرغ . وأقامت قطاعاً عاماً فى السينما والنشر . وبنت المعاهد الفنية المتخصصة . ومهما قيل عن السلبيات والاختناقات ، وهى صحيحة وكثيرة ، فانه يظل صحيحاً أيضاً وثابتاً أنه يعود الفضل لثورة يوليو فى ترسيخ البنية الأساسية للثقافة الوطنية الجديدة . كما أنه يظل صحيحاً وثابتاً أنها كانت الحصن المنيع لميلاد أجيال من المبدعين والمتلقين للثقافة الأدبية والفنية .

وخلال عقدين من الزمان بين الخمسينات والستينات ، تمكنت جماهير الثقافة الوطنية من استئناف « النهضة » التى كان الاحتلال البريطانى وحكومات الأقليات قد أسقطتها عديداً من المرات . إن « النهضة » التى هيا لها محمد على — وليست الحملة الفرنسية — نقطة البداية فى أعمال الطهطاوى ، كانت قد سقطت مع حكم عباس حلمي الأول ، ولم تستيقظ من جديد إلا فى غمار الثورة العربية فى أعمال محمد عبده وعبد الله النديم ومحمود سامي البارودي حتى أسقطها الاحتلال الإنجليزي المباشر . ولم تستيقظ مرة أخرى إلا مع ثورة ١٩١٩ فى أعمال طه

حسين والعقاد وسلامة موسى وهيكال والمازني وأحمد أمين . واستمرت متقطعة في المذ الوفدي واليساري ، وحاصرها دكتاتورية الأتليات العسكرية . وأقبلت الثورة الناصرية لتستأنف النهضة في مناخ جديد استعدته الخريطة الاجتماعية الجديدة . وكان نجيب محفوظ ومحمد مندور ولويس عوض وغيرهم من أعمدة النهضة الجديدة . ولكن « كعب أخيل » في ثورة يوليو — العجز عن إبداع ديمقراطية جديدة — كان هو الخاطئ المسدود أمام النهضة التي وصلت في الزمن الناصري إلى اللزوة بحديها : النهاية والبداءة . بءاءة الثورة المضاءة التي أجهزت على النهضة التي كانت خلال أكثر من قرن ونصف . ولم يعد ممكناً بعد أكثر من عقد ونصف على الثورة المضاءة استئناف النهضة التي كانت ، لأن المكونات والمقدمات قد تغيرت . وأصبح الأمل الوحيد هو المساهمة في شق طريق جديد ، وليس اختراق الخاطئ المسدود .

ماذا يبقى من « فكر » ٢٣ يوليو ؟ لم يبق شيء ، وبقي كل شيء . لم يبق « المكتوب » في دفاتر الموظفين الأيدولوجيين ، لأن الواقع كذبه تكليفاً قاطعاً ومريراً ومأسوياً ونهائياً . وبقي ان الناصرية بكل ما لها من انجازات وطنية عظيمة وبكل ما عليها من خطايا القمع الفادحة الثمن ، هي « حركة تاريخية » من ناحية و « علامة فارقة » من ناحية أخرى . وبهذا المعنى فقد تحولت إلى قيمة معيارية في الضمير الوطني العام . وبهذا المعنى فهي قيمة شائعة في هواء الوطن والأمة ، غبط لا غنى عنه في نسج كل اتجاه فكري وحزب سياسي يحلم بإستقلال مصر وتحرير فلسطين ووحدة العرب والتقدم الاجتماعي لشعوب هذه الأمة ، بانعتاقها من أسر الاستغلال والتبعية .

هذا ما يبقى من الناصرية وهي في أوج اكتمالها ، لأنني أعرف أناساً ينتسبون إليها في إطار عام ١٩٥٦ حيث معركة التمسير الوطنية ، ويرفضون ما تلاها . وأعرف آخرين ينتسبون إليها في إطار عام ١٩٥٨ حيث كانت الوحلة حلماً يتحقق ، وهم يرفضون الانفصال وما تلاه . ثم انني أعرف الذين يمانقون ١٩٥٦ و ١٩٥٨ و ١٩٦١ عام الاجراءات الاجتماعية الوطنية التقدمية . وأغلب الظن أن هؤلاء هم الذين استثمروا ناصريين بحق ، قبل وبعد وفاة الزعيم ، وقد دفعوا ثمن هذا الولاء « الفكرى » لتجربة عظيمة المجد والأخطاء ، كما قال الشاعر العراقي العظيم محمد مهدي الجواهري .

ولم يكن لي — شخصياً — مشروع فكري مستقل عن اليسار المصري . وبالزعم من أية تحفظات ، فإنني مدین لهذا اليسار بما يمكن أن أكون قد أعطيته في النقد الأدبي وسوسولوجيا الثقافة . هذا اليسار قد عمل من نظام يوليو في تقديري معاملة سلبية على طول الخط وفي كل وقت . ولا زالت كلمات عبد الناصر في اجتماعه مع بعضنا في « الأهرام » عام ١٩٦٩ ترن في اذني : كونوا مبشرين كالقديس بطرس ، بشروا بالاشتراكية ودعوكم من الانتخايات . وقد دفع اليسار المصري بصوابه واخطائه الثمن غالباً بسبب السلبية الناصرية ، ولكنه يبقى رغم كل الأخطاء هو المستقبل .

صلاح عيسى :

اعترافات شاهد من جيل الستينات *

هذه الشهادة هي الجزء الأخير من مقال « دقائق جتنازية على دفوف الستينات » من كتاب « مثقفون وعسكر » . والمقال نعى للكاتب الراحل يحيى الطاهر عبد الله (١٩٨١) ، وهو في نفس الوقت شهادة جيل كامل ، جيل الستينات ، على الحياة المصرية . ونحن ننشرها - بعد استئذان كاتبها - لدخولها كإعتراف حي صادق في صلب موضوعنا : الثقافة وثورة يوليو ١٩٥٢ .

وحين كان الزمن حرباً شح الخبز ونقص الأدام ، وكثر في حانة مخالي الكلام : الفاشية والنازية والديمقراطية والماركسية ، النحاس والملك ولامبسون ، ٤ فبراير (١٩٤٢) و ٢١ فبراير (١٩٤٦) الله أكبر والله الحمد . القرآن دستورنا والرسول زعيمنا والموت في سبيل الله أشهى أمانينا ، الله أكبر وأجملد لمصر . مصر والسودان لنا وإنجلترا إن أمكننا . تشرشل وروزفلت . هتلر وموسوليني ، بيتان ودي جول ، الحريات الأربع النقط الأربع .

جنود مُجهلون يعيشون في ظل الموت ، يعانقون العبث والقسوة واللاجدوى . أفريكان وأمريكان وسنغاليون وهنود وإنجليز ومن كل ملة . حانات مزدحمة بعواطف محمومة لكنها كالخمر مغشوشة . في خطاب العرش يقول الملك كل مرة : وستعمل حكومتى بإذن الله على محاربة الأعداء الثلاثة : الجهل والفقر والمرض . قال سعد زغلول قبل أن يموت : كانت غلظتنا أن صدقنا أننا مستقلون . وقال النحاس : إحننا تعبنا يا مت ...

باشوات كلاسيكيون يراهنون على الخلفاء لأنهم تعبوا . وباشوات مُجددون يراهنون على الجحور أو يحملون ببلد الكوكاكولا والشكس وإيزنهاور . وهويروشيما ونجازاكي (دونوما أيضاً في حانة الظروف المخففة) ، وشبان يهتفون للخبر والحرية ويتحدثون عن ستالينجراد ، ويربون شوارب كثة . يتحملون قسوة العصي تنال بها عليهم أيدٍ عصبية تهتف : الموت في سبيل الله أشهى أمانينا ، عالم يلعب بالسلاح ، ويلعب القنابل وقناديل المغنسيوم . المخزن رقم ١٣ مليء بكل إبتكارات الموت منذ طوبة قايل التي حطمت رأس هابيل . والناس يشربون الخمر المغشوشة ويدعون - في صلاة الجمعة - أن ينتصر الحاج محمد هتلر .

حين يكون الزمن حرباً ، فإن الأسر المستورة تجاهد حتى تدفع عن نفسها عار الفضيحة . قليلون منهم يملكون موهبة الصمود في دنيا السوق إذ العالم مشتبك في حرب . ومع أنهم يعيشون

بالكاد ، فهم يرفضون إباء وهم أن يمتنوا القوادة .

وحين كنا صغاراً انتشر الوباء يحدد الزائد منا تطبيقاً لنظرية الماتس . بعوض الجامبيا الزنا
يخترق بخرطومه اللحاف السميك والناموسية المستوردة من اليابان ولحافنا غير سميك وناموسيتنا لم
نشتريها من شوارع الشواربي .

ميكروب الكوليرا العنقودي كان ملفوفاً في صفائح قمامة الجيش الإنجليزى التي تسربت
للأسواق فاشترها الناس بالثمن الرخيص القادح : أمسكت الحمى اللعينة بالداغ ، تطرد الماء الذي
عاش الجوعى يأكلونه ، والقيء يطرد قمامة الجيوش المتحاربة من جوفهم ، وحين يتطهرون من هذا
وذلك يموتون في المعازل ، ليشيع الناس أن جثتهم قد أحرقت ، فتزدحم الطرقات المتربة بالهاريين
يحملون القفف ويلفون الوسائل في الحصىرة ، يبحثون عن أرض لأحرق جثث الموتى ولا جثث
الأحياء ، يحاصروهم جنود المهجانة . تنال السبايط على أبدانهم المغمومة . إلى المعازل يعودون يتلفون
فصوص الثوم وجيوب الكنين ، وينزؤون طوال الليل عرقاً وقيئاً حتى الموت : نصيبهم الوحيد من
ثروة وطنهم .

صدقة محضرة آلاً نجحونا من الفاشية والنازية وفلتنا من منجل الوباء ومن إشعاعات قبلة
هيروشيما ، فذكروا هذا إذا ما جلسنا على منصة القضاء ، وعوجم الطربوش على ناحية ، ذلك أننا
أبناء القهر ندعى ، وقهرنا كان كونياً وليس محلياً .

نحن أيضاً كنا نحلم ، فأبعدوا نصوص « زادنوف » من قانون العقوبات النقدى . دفعنا
أهلونا إلى الكتائب لعلنا نفلح فنسند ظهورهم التى أحتنا الحرب ، نرتدى البنطلوب « والزائكة »
ونضع على رؤوسنا طربوشاً يقينا ضربة الشمس ، وننقضى ، آخر الشهر ، مرتباً ثالثاً . وليس
كثيراً على الله أن يكون ابن عم الطاهر عبد الله ، « باشا » ، كعبد الفتاح يحيى ، أما نحن فكنا
نحلم بحبر المدينة الطرى ، وبالأطعمة والحلاوة الطحينية وفي الذاكرة صور للسياط التى تكوي
الظهر ، والنساء اللواتى متن قهراً وجوعاً ، والجندة التى تروى الأساطير ، والراوية الذى يغنى على
الربابة .

وحين زحفنا من (القرى / الشقوق) إلى المدن الكبيرة ، لم تمنعنا عساكر المهجانة ، جثنا في
الدرجة الثالثة لأنه لا توجد درجة رابعة في القطار . على ظهورنا قفف البتات وزلج المش والأرز المعمر
بلا شيء ، تسربنا في الغرف السطوحية في الحارات الخلفية . نقرأ كتباً مدرسية وكتباً صفراء ،
وكتباً بيرويتية ، وكتباً مترجمة والدنيا قد تغيرت : الحرب الساخنة صارت باردة . والمملك فاروق
غار في داهية والنحاس في الاسكندرية يعانون الصمت والوحدة بعد أن قال كلمته الأخيرة .

— مالكوش دعوة بالتمسك .. دول زى دبابة طالعة جبل ، اللي يقف في وشها تدوسه ، حتطلع
لفوق .. وتقع من هناك تدشش !

حين قرأنا « أرض » الشراقوي، لم نهم كثيراً بمن قالوا أنه نقلها عن « أجنازيو سيلوني »

بطرف اللسان عرفنا طعم قرانا على صفحاتها . كانت « وصيفة » بؤاسة حضانة كما كانت « زينب » لكن قرية « زينب » لم يكن فيها رجال ينزفون مع البول دماً وصديداً وتبيخر الحياة من أجسادهم عرق حمى ، أما « يوسف إدريس » فقد علمنا أن القصص يمكن أن تحكي عن ناس كالذين عشنا ونعيش معهم .

لم نكن نعرف شيئاً عن « ريري » ابنة عبد الرحيم بك فتحي أحد كبار مهندسي وزارة الأشغال . ولم يخطرنا أحد بموعدها مع حبيبها إذ القمر بدر بين غابات النخيل في عزبة النخل ، شاهد اللقاء كان « محمود كامل » المحامي والقصاص .

بطلة « النظارة السوداء » كانت متمصرة لم نلتق بمثلها في قرانا ، أو في خيالنا ، لذلك تصبينا على أسطر النقط التي تفصل بين ضرب حبيبها لها واستسلامها له .

في قصص « يوسف إدريس » التقينا بالناس الذين نعرفهم . بالخدمة التي تحمل صواني الكحك وتأمل نظراتها تلعب بالكرة في الشوارع . بالمجنونة التي خلعت ثيابها في القطار ، ووقفت عارية تبتف بحياة الملك وسقوط الرئيس إسماعيل أبو بطلة .

زعيم الثورة ينحدر من صلب وكيل مكتب بريد الخطاطبة ، ويشيع الباشوات أن الاذاعة منعت أغنية « البوسطجية اشتكوا من كثر مراسلي » ، مع أن الصحف نشرت صورة البيت الذي كان يسكنه في حارة « خميس العهد » . أولاد المستورين يتقدمون ليحكموا الوطن ويحمل الإستعمار عصاه على كاهله ويرحل . ألغيت الألقاب والطرايش وغنى المونولوجست محمد الجندى « والده وحركة وفيها البركة .. يحيا الى فيها اشتركا » مجلة « الغد » القديمة . « الأدب في سبيل الحياة » . كتب دار الفكر ودار النديم وشعار : الثقافة معركة . جناح حديتو في مجلس الثورة . خميس والبهري . محاكمة ستاد كفر الدوار التي انتهت بالمشائق ، كمحاكم دنشواي كانت ، معركة حلف بغداد وصفقة الأسلحة التشيكية ، صوت عبد الناصر المشروخ من فوق منبر الأزهر والطائرات تنز في سماء المدينة « حنحارب .. حنحارب .. كل الناس حنحارب » . الشرفاوي وإدريس والعالم ولويس عوض وعبد العظيم أنيس وكمال عبد الحليم وإبراهيم عبد الحليم وإبراهيم عامر وإسماعيل المهدي .

أولاد المستورين يت .. ن ليحكموا الوطن : تأملوهم جيداً فهؤلاء هم الذين أنجبوا المشايخ المهدي ، والدواخلي والشرفاوي والسيد عمر مكرم . من أسرة مستورة (ثمانية أفدنة ونصف) جاء عرابي ، ومصطفى كامل (باشويته مزورة . أفندينا كان أبوه) وسعد زغلول (له أخت اسمها ستم وأخرى اسمها رحانة) والنجاس (محمد أفندي النحاس تاجر بسمندود) وابن وك .. مكتب بريد الخطاطبة الذي كان معجباً بأبطال الإتحاد والترقي فسمى ابنه جمال باشا .

قومسيرويون نحن المسمون بالبرجوازية الصغيرة : جاهزون دائماً للتحديث باسم التقاليد والعادات . محافظون ومتمردون ، وخائفون دائماً من الوقوع في هوة الفقر ، ننجو من البؤس ومنها

وباء الامة . ندرس ونقرأ ونتعلم وقد نعى ، انذاك على كل لون تحيدنا : فاشست وشيوعيون وبرجوازيون وأمريكان وصهاينة ، تلتوي رقابتنا من النظر لفوق . نسيج في التاريخ العرقي المميز ، نلعب دوراً يستحق وقفة مؤرخ جاد : فنحن قومسيرو لعبة الصراع الإجتماعى ، نحن البرجوازية الكبيرة ونحن البروليتاريا ، ونحن الفن المحافظ والأدب الملتزم ، ونحن المظاهرات التى هتفت : مصر والسودان لنا .. وإنجلترا إن أمكننا ، وصاحت : إلى أمام ياروميل .

وحين كان الزمن عبد الناصر ، عجننا ابن وكيل مكتب البريد في خلطة واحدة ، فاشبت على شيوعيين إخوان على أمريكان على برجوازيين . وسلك منا عملة اسمها : الإتحاد والنظام والعمل ، وهينة التحرير والإتحاد القومي والإشتراكية الديمقراطية التعاونية والإتحاد الإشتراكي والإشتراكية التي هي علمية من واقنا .

واحتزنا نحن ، حتى غنت صباح « من الموسيقى لسوق الحميدية أنا عارفة السكة لوحديا » ، فإذا بأولاد المستورين يصبحون قياصرة يفتخوه أفواه السجون : الأوردي والواحات والعزب . وشهدي عطية الذي مات وهو يهتف بحياة عبد الناصر ، و « فرج الله الحلو » الذى أذابه « عيد الحميد السراج » في الأحماض ولم تبق منه سوى رغوة على سطح الحامض .

انضم أولاد المستورين إلى التجار وأخذوا قومسيرة تجارة الموسيقى وسوق الحميدية ، أما نحن ، فسنصبح شيوعيين ، لم يبدل أحداً مجهوداً جدياً لتجنيدنا ، ولم يتخلط الأمر عما كان عليه قبل ذلك : فنحن نفس الشلة ، نقرأ ونكتب ونحضر إجتماعات الخلية ، ونلتقي دائماً في مقهى إيزافيتش . وتبادل مطبوعات التنظيم ، وننسخ الكتب الماركسية ، وتبادل أنباء ماجري في الواحات وأبو زعبل ، ونمارس لذة الإحساس بالمطاردة ، ونؤكد لأنفسنا بصوت عال بأننا للشعب ننتمى .

نجيب محفوظ ، ما بعد الثلاثية ، خاصة « اللص والكلاب » هو علنا المٌطارِد المٌحاصر المُحبط الذى يحيط به المخبرون .. هو الذى بمنحنا أسماعنا الحركية التى غمارس بها لعبة النضال ، تقاسمت أنا ويحيى اسم « سعيد مهران » دون إتفاق مسبق وعرفت فيما بعد أنه اختار اسم سعيد ولما كتبت قد سبقته فأخذت الاسم لنفسى فقد اكتفى بالقلب .

كانت يد الله قد دفعتنا في التجربة فوجدنا أنفسنا بين مصراعي عقد الستينات ، السجون والمعتقلات وقرارات يوليو ١٩٦١ ، وانفراجة ١٩٦٤ الديمقراطية وقرارات الحل . حطمت المعبد الذى عشنا زمن الحلم بين جدرانه . ويوم نشرت « الأهرام » قرار حل « الحزب الشيوعى المصرى » ، قال شاعر من خريجي الواحات :

— أنا ساقاضى الحزب ، أين اشتراكاني .. أم أن أموال التنظيم قد إنتقلت إلى الاتحاد الإشتراكي .

حين تأملنا الأمر بعد ذلك أدركنا أننا لم نتمرد على أولاد المستورين إلا كما يتمرد عليهم بعضهم . وأنا لم نستطع أن ننفيهم من جلودنا ، وحين هُزم عبد الناصر عام ١٩٦٧ ، هزمنا معه ، وتلون علاننا بالفجيعة ، ونز أدبنا ندبا للذات ولوما . لكننا حين كنا نلهث وخلفنا مخبروه ، كنا

يهتف دون ان ندرى بحياته ، كما فعل شهدي عطية الشافعي ، وكما وقف « عبد المعطي حجازي » وهو في زنزانته يهتف بحياته ، لأننا هُزِمنا حين هُزم ، فقد مات بعد أن ضيعنا صغارا وحملنا دمه كباراً . وامتألت حانة « مخالي » بالتجار الكبار ، يبيعون عرض البنات وعرض الوطن ، ويتمخطون في علم البلاد .

نحن في الواقع كنا مُشوقين للإلتقاء للوطن وللشعب ، ونحن حاولنا ذلك ، فسيّلوها في خاتنة الظروف المخففة أن جيلنا صدّع رأسه بالبحث عن الفلكور واستلهماه حتى أن شعر العامية بدأ في أوائل الستينات دعوةً لكتابة بلغة الشعب ، وتطرفنا فبدأنا نكتب قصصاً بالعامية ، وتحدثنا عن اللغة الطبقية حديثاً لا يخلوا من فجاجة ، ثم أتقذنا « ستالين » في مؤلفه ، « الماركسية وعلم اللغة » ، ونحن مدمنو قراءة الكتب الصفراء من مكتبة محمد علي صبيح : حمزة البهلوان وسيرة عنتره وسيف بن ذى يزن والهلالية . تقودنا رغبة للتوحد بذلك الكائن المقدس إذ نحن في العمر الرومانسي : الشعب ، ويوماً بعد آخر نكتشف أننا لسنا هو . نتدحرج من الزحام إلى الشلة إلى الخلية التي نمارس فيها المطاردة . نغترب إلى الرفاق المنفيين كأننا ننتظر المهدي المنتظر . ولا نستطيع أن نتخلص من إلتئامنا لظاهرة عبد الناصر ، وبعد أعوام يعتقد شعر العامية ، ويدق فهمه على المثقفين ويمثل برموز سيزيفية وأساطير إغريقية ، وتضيق هدرأ تلك المناقشات المجهدة التي جعلتنا نتحمس للفن التعليمي الذي دعي إليه ماوتسي تونج في « مشكلات الأدب والفن » ..

نحن في واقع الأمر عينة صالحة لدراسة أثر القهر على الأدب والفن ، والمهم على الإنسان ، فنحن كنا مطاردين من الداخل : بأحلام أهلنا أن تصبح أفندية ، بذكريات الوباء والهزيمة ولا تنسوا ١٩٤٨ ، ١٩٦٧ ، بكتب قرأناها ، برفاق حلمنا بهم . بمعجز يمنعنا أن نكون من الشعب حقاً . مطاردون من الخارج . بالخيفين وأصحاب العمارات ورؤساء تحرير الصحف ومقالات هيكل وسياط ضباط المباحث العامة في محتقل القلعة ١٩٦٦ . وحلقتنا المسكينة التي لم ترد عنا نحن . ولم تمنحنا أكثر من الإحساس بأننا رفضنا ما يجري . وعجزت — أو عجزنا نحن — أن نمد لها للشعب الذي نحلم به ونفكر فيه ، لأننا أبناء المستورين ندهى .

البشارة :

زارني إسكافي المودة في حجرة الشهود بالمحكمة . قال :

حاسب نفسك على سوء فعلالك . ضم القبضه وأشهر السبابة . بلنا تكون قد صنعت مسدسك المميت .

● مريثة للعمر الجميل

أحمد عبد المعطى حجازى

هذه آخر الأرض !
لم يبق إلا الفراق
سأسوي هنالك قبرا ،
وأجعل شاهده مزقة من لوائك ،
ثم أقول سلاما !

زمن الغزوات مضى ، والرفاق
ذهبوا ، ورجعنا يتامى
هل سوى زهرتين أضفهما فوق قبرك ،
ثم أمزق عن قدمي الوفاق
انتي قد تيحطك من أول الحلم ،
من أول اللئس حتى تهالتيه ،
ووقيت النعاما

ورحلت وراءك من مستحيل الى مستحيل
لم أكن اشتي أن أرى لون عينيك ،
أو أن أبيض اللثاما

كنت أمشي وراء دمي ،
فأرى مُدناً تتلأأ مثل البراعم ،
حيث يغيم المدى ويضع الصهيل
والحصون تساقط حولي ،
وأصرخ في الناس ! يوم يوم ،

وقرطبة الملقى والعناق
آه ! هل يمدع الدم صاحبة ،
هل تكون الدماء التي غفقتك حراما !
تلك غرناطة سقطت !
ورأيتك تسقط دون جراح ،

كما يسقط النجم دون احتراق !
فحملتك كالطفل بين يدي وهولث ،
أكرم أيامنا أن التدوس عليها الخيول
وتسللت عبر المدينة حتى وصلت الى البحر ،
كهلا يسير بحجة صاحبه
في ختام السباق !

* * *

مَنْ لَرى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا
المعنى الذي طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه
أم هو المَلِك المُدعي أن حلم المعنى تجسد فيه
هل خدعت بملكك حتى حسبتك صاحبي المنتظر
أم خدعت بأغيتي ،
وانتظرت الذي وعدتك به ثم لم تنتصر
أم خدعتنا معاً بسراب الزمان الجميل ؟ !

* * *

كان بيتي بقرطبة ،
 والسماء بساطاً ،
 وقلبي ابريق نحر ،
 وبين يديّ النجوم
 صاح لي صائح : لا تصدق !
 ولكنني كنت اضرب أوتار قيثارتي ،
 باحاً عن فرارة صوت قديم
 لم أكن بالمصدق ، أو بالمكذب ،
 كنت أغني ، وكان الندامي
 يملأون السماء رضئاً وابتساماً !
 والسماء صعاري ،
 وظهر مدينتنا سهوة ،
 والطريق
 من القدس للقادسية جد طويل
 قلت لي :
 كيف تمضي بغير دليل
 قلت :
 هالك المدينة تحتك ،
 فانظر وجوه سلاطينها الغابرين ،
 معلقة فوق أبوابها ، واتق الله فينا !
 كنت أحلم حينئذ ،
 كنت في قلعة من قلاع المدينة ألقى سجيناً
 كنت أكتب مظلمة ،
 وأراقب موكبك الذهبي ،
 فتأخذني نشوة ، وأمزق مظلمتي ،
 ثم أكتب فيك قصيده
 آه ياسيدي ؟
 كم عطشنا الى زمن يأخذ القلب ،
 قلنا لك اصنع كما تشتهي ،

وأعد للمدينة لؤلؤة العدل ،
لؤلؤة المستحيل الفريده
صاح بي صائح لا تباع !
ولكنني كنت أضرب أوتار قيثاري ،
باحثاً عن قرارة صوت قديم !
لم أكن أتحدث عن ملك ،
كنت أبحث عن رجل ، أخبر القلب أن
قيامته أوشكت .
كيف أعرف أن الذي يابعه المدينة ،
ليس الذي وعدتنا السماء ؟

والسماء خلأ ،
وأهل المدينة غرق يموتون تحت الجماعة
ويصيحون فوق المآذن
أن الحوانيت مغلقة
وصلاة الجماعة
باطلة ، والفرجة قادمة ،

فالنساء النجاء ؟
ووقفت على شرفات المدينة أشهدا ،
وهي تشعب بين يدي كطفل ،
ويخطط الرجح المتصاعد حول مساجدها
بالبكاء

وأنا العاشق المستحث قوافي من يوم أن ولدت ،
واستدارت على جيدها و سوسات القلاده
تهت فيها ، وضاع دليلي
يا ثرى هل هو الموت ؟
هل هو ميلادها الخفى ؟
من يستطيع الشهاده

أنا لا !

لم أكن شاهداً أبداً

انني قاتل أو قتيل !

مئتي عشرين موتاً ،

وأهلك عشرين عمراً ،

وآخيت روح الفصول

تتوارى عصوركم وأظل أغني لمن سوف يأتي ،

فتتحد الكل فيه ، وترجع قرطبة وتجاوز

الشفاعة

صاح بي صائح : أنج أنت !

ولكنني كنت في دم قرطبة أتمزق ،

عبر الخاضع الأليم

كنت أضرب أوتار قيثارتي ،

باحثاً عن قرارة صوت قديم

صحت بي أنت .. هل كنت أنت الذي

انتظرت المدينة ،

هل كنت أنت ؟ !

آه ! لا تسألوني جواباً ،

أنا لم أكن شاهداً أبداً

انني قاتل أو قتيل

وأنا طالب الدم ،

طالب لؤلؤة المستحيل

كان بيتي بقرطبة ،

بعث قيثارتي ، ثم جزت المضيق

قاصداً مكة ، والطريق

رائع . ، كنت وحدي وكانت بلادي دليل

وكان محمد فوق المآذن يمسك طرف الهلال

وينير سبيلي

ويوقف خيل الفرنجية ،

يَمسخها شجراً أخضرًا في التلال !
أننى أحلم الآن .

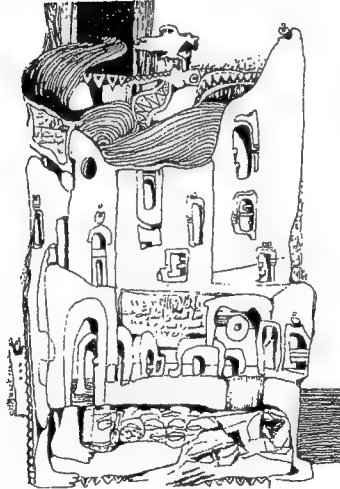
بيتي ، كان بغرناطة ،
بعث قيثاري ، واشترت طعاما
ورحلت الى بلد لست أدري اسمها ،
جعت فيها
وانضمت لطائفة الفقراء بها ،
واتخذت إماماً
هل هو الوحي ؟ أم أنه الرأي يا سيدي والمكيده
هل أمرنا بأن نرفع السيِّف ؟
أم نعطي الخلد ؟
هل نغضبُ الملك ؟ أم نتفرق في الصحراء ؟ !
ولقيت . أنت الذي قلت لي :
عد لغرناطة ، وادع أهل الجزيرة أن يتبعوني ،
وأحي العقيدة !

اننى أحلم الآن .
لم تأت

بل جاء جيش الفرنجة ،
فاحملونا الى البحر نبكي على الملك .
لا ، لست أبكي على الملك ،
لكن على عمر ضائع لم يكن غير وهم جميل !
فوداعاً هنا يا أميري !
آن لي أن أعود لقيثاري ،
وأواصل ملحمتي وعبري
تلك غرناطة تخشى ،
ويلف الضباب مآذنها ،
وتغطي المياه سفائنُها ،
وتعود الى قبرك الملكيّ بها ،
وأعود إلى قدري ومصيري

من ترى يعلم الآن في أي أرض أموت ؟
 وفي أي أرض يكون نشوري ؟
 أنني ضائع في البلاد
 ضائع بين تاريخي المستحيل ،
 وتاريخي المستعاد

حامل في دمي نكبي
 حامل خطأي وسقوطي
 هل ترى أتذكر صوتي القديم ،
 فيعشي الله من تحت هذا الرماد
 أم أغيب كما غبت أنت ،
 وتسقط غرناطة في المحيط !



قصص

الحجر أفنان القاسم

منذ أن طلع القمر بدرًا القمر أخضر وأزرق في السماء السوداء ، وأبراهام لابنهم ، كان القمر قد سقط في الخاق ، والسماء قد ابيضت بالليل المنسحب على مراكب بحر غزة المنطلقة بالنجوم ، وأبراهام لا ينهم ، ينتظر شراع قمره الذي خفق مرة واحدة في حياته ، أخضر وأزرق كما يشتهي قلبه ، وعندما أعطته الممرضة حبة منوم في تلك الليلة لم ينم مثلما لم ينم في الليلة الماضية ، وفي كل ليلة ، مثلما لم ينم في كل الليالي الماضية .. وأسماء أطباء مستشفى الأمراض العقلية يجنون القمر ، ويبحثوا عن علاج بعيد للقمر الفضة في عينيه ، وعن طريقة تدرس الاختلال من احتلال الألوان للألوان ، فلم يجدوا ، على الرغم من كل ما فعلوا ، ثم قرروا إطلاق سراحه .. فإلى أين يمكنه الذهاب والليل أبيض ، والبحر أسود ، والمخار يعرض المخار ؟ كان قد ذهب إلى الرمل ، وجلس متوحدا ، يبحث عن حجر تكسرت به العصور ، وكان قد راح يحفر في الرمل ، فوجد سمكا حميريا ، أراد أن يقدمه للقمر هدية فأين القمر ؟ وأين ديانا ؟ وعندما حلق في السماء المنطبعة على البحر ، رأى أعمدة رخام ضخمة تنهز ، حاول رفعها في البداية دون فائدة ، ثم رفعها بقوة غير طبيعية ، فصار بطلا جبارا ، وحكى عنه لأخته سارة ، فبكت لأنها صدقته ، وقالت للجنون صورة اعجزه .

ومنذ أن خرج أبراهام من مستشفى الأمراض العقلية ، وسارة خائفة من النوم وأبراهام لا ينهم ، كانت تأتيه بالقهوة أو الشاي ، وعلى مقربة من بيغاه حسناء في قصص ، تجلس واباه ، فتنظر إلى حيث ينظر ، وينظر إلى حيث تنظر ، فيريان الليل والبحر والدم ، دم أخضر وأزرق يسيل من فم القمر القتيل . ويصمخون على البيغاه ، وهي تصبح بأبراهام الحزين : — مجنون ! مجنون ! فتؤنبها سارة ، وتطلب إليها أن تسكت ، لكنها تعود وتصيح : — مجنون ! مجنون ! فتعنفها سارة ، وتأني

اليها ببعض الحجارة ، وتطلب اليها أن تأكل ، فتأخذ بنقر الحجر تلوا الحجر الى أن تأتي على أكبر حجر ، وتعود وتصبح :- مجنون ! مجنون ! فتضربها سارة ، وتطلب اليها مرة أخرى أن تسكت ، فتسكت ، وبعد أن تذهب سارة الى حجرتها ، تعود وتصبح :- مجنون ! مجنون ! وهكذا طول الليل بقيت تقول :- مجنون ! مجنون ! وأبرهام طول الليل يتعذب ، ويتأوه ، ويتحسس ، الى أن سقط ، وأتأها ، وراح يفرش لها جناحها ، وراح ينزع من جناحها ريشها الأزرق ، وريشها الأخضر ، والبيضاء تضرب ، وتقر ، وتضرب ، وتصبح :- مجنون ! مجنون ! ثم من حلقها ترشق أبراهام بالحجر تلوا الحجر ، والحجر يوجع بعد الحجر ، والحجر أرض السماء ، والحجر سماء الهيكل ، فأخذ أبراهام يتأوه من الوجع أكثر فأكثر ، وينادي على سارة التي تركته وحده وجها لوجه مع مصر يواجه مصيرا ، وطائر يواجه قمرا ، وقد جعلت تصرخ بأوطأ صوتها أن نعم للطائر والقمر عسى أن تسمعها قروش البحر التي في الأعماق ، فأطلق أبراهام الرصاص على الطائر الذي اندفع يكسر القفص ، والذي اندفع يخلق بألوانه الأخرى ، وبمنقاره يذق رأسه ، وبمخلبه يضرب سلاحه ، وبفمه ينادي على طيور البر ، وطيور البحر .. والحجر يصون الحجر ، والحجر يملأ القبضة ، ويحمل منه في الفضاء قصة ، كيف كان برقاً ، وكيف نحتاً ، كيف كان سمكة أو وردة ، وكيف صار سيفاً أو بيتاً ، وبين أصابع الذين يصيرون طيوراً ، كيف صار خبزاً أو جراً . كانت هضاب عيبال قد تحولت بركانا ناره أحمر من ثوب دم ، وقد خرجت غادته التي في الثالثة عشرة من قلبه مع الحجارة تسعى ، فحاول الجنود معها دون جدوى ، ثم سجد الجنود لجمالها ، وظن أبراهام أن قمرة يأتيه ليعاقبه على كل ذاك السهر ، فأمسك بالطائر المصمم على الفعل بدلا من التكرار ، وبحجر تزوجت أمه أبرهة الأشرم راح يحطم ذراعه اليمنى القاذفة للحجر المؤتمن ، ويكسر رسغه الأيمن ، ويكسر زنده المتين ، ثم يكسر صدغه الصالح في صحراء العرب الصاعدة لطيور الرمل ، ويعود ويكسر رسغه القادر ، ويكسر زنده المخاطر ، ويكسر ساعده القدير ، ويعود ويحطم ذراعه العصية ، يحطمها ذراع اليمين ، تلك الذراع العصية ، تلك المنكبوت العاصية ، ويعود ويكسر ذراعه الأعصى من خنجر يميني قديم ، وفي كتفه يكسر شجرة تين ، ويكسر مركبا في دمه ، وشرعا يخفق اللون باللون ، والبحر يسمع صيحات البحر ، ويرى كيف تغضب الألوان ، وتنكسر في عينيه الأحلام ، ويعود ويكسر الكتف الكبير ، فينكسر الحجر الكاسر ، وتنكسر الأصابع ، فيحملها كالجنث البريئة ، ويرفعها لتحميه من هجمة أفواج الطيور التي أتت تنقذ الطائر المذبذ من جرم البريء .. كانت الطيور قد حملته الى العشب والصخر ، وقبل أن تذهب الى باقي الطريق ، فتحت بالحجر الذي كسر ثم كسر رأس أبراهام الغريب ، وأسالت دمه الأحمر .

راح أبراهام يحس الأشياء من حوله بشيء من الدهول ، ثم نهض الى المرأة ، وهو يترنح ، ونظر الى نفسه ، فرأى القمر القضي يعبس ، ثم يبتسم ، ثم يضحك ، ثم يقهقه .. وتناول الطائر الذي على وشك الموت حجره الأخير ، ورشق القمر الذي في المرأة ، فانكسر يوم بدأ البحر يطلق فيه حينئذ المكبل بضوء الحجر الجميل ، وارتد البحر يلطم بأمواجه الجبارة الصخور والعقول ، وأنا أنتشبت بحلم الطائر ، بحجره الأول ، ودمه الأول ، وأفكر أنه سيموت في الضوء .

ألوان الطيف

شمس الدين موسى

انتبه فجأة على صوت أحبه ، وعرف كل نبراة ، يقول له في تحد وإصرار :
— عليك أن تفهم أنني لست مثل الأخرى ، ولن أكون مثلها أبداً .

بدا الصوت الذى يعرفه غريباً عنه إلى حد كبير . نظر داخل عيني صاحب الصوت ، وهما نفس العينين اللتين طالما وجد روحه تسبح متقلبة بين ألوانها المتعددة ، بينما تطويه مياهما التى تكاثفت فى لفافات بللورية ، كانت تتوالد فى لحظات متتالية . وجد أن لون العينين قد تغير . لم يكن لونها يعبر عن العينين المميزتين اللتين عشق نظراتها ، وأرسل روحه كى تتعلق داخل مياهما البللورية الملونة . لقد رأى تغيرهما فى أحيان مختلفة . كان لون عينيها فى المساء غير لونها فى الصباح ، أو فى لحظات الفرح ، أو أثناء جلوسها وسط الزملاء والأصدقاء فى كل حال كان لعينيها ألنى معين . لم يكن يدرى كيف كان لهاتين العينين أن تتغيرا بتلك الطريقة فتتخذ أشكال ألوان الطيف بدرجاتها المختلفة . شعر أن لحبيته خواص متعددة لم يكن يدركها من قبل . لم يدهش للون عينيها وتغيرهما كما دهش لعباراتها التى أطلقتها أخيراً . لقد أصابت جزءاً عزيزاً غامضاً فى نفسه . كان يحاول أن يعرضه أمامها كإسمة ثمينة يود الحفاظ عليها . فى البداية كان يحس أنها تشبه الأخرى . سأله عنها كثيراً . لم يكن يتركه ذلك الإحساس دون أن يشعر بالألم . وكثيراً ما اجتاحه ذلك الإحساس عند حدوث لفته معينة ، أو حركة ذات إيقاع خاص ، أو معاينة مفاجئة . ثمّة شيء كان يحرك ذلك الشعور فبياغته ، ومن ثم يتركه وهو على حال غير الحال . بتكرار ذلك شعرت هى بما ينتابه ، ولم

لا ؟ فلقد اختارت أقدارهما وسط الفوضى التي يعيشان داخلها ، أن تكون هي الملتقى ، الذى يتصادم فيه كل ما تنهفو اليه نفسه . تكرر ذلك كلما أصابته حالة الذهول والتأمل بعيداً عنها . كانت تدرك ما يقلقه فى حساسية ، فتلوذ بالصمت لفترة ، ثم تبادره :

— أ كانت الأخرى تفعل ذلك ؟؟

لم تقدر كلماتها على توصيل ردوده إليها . كان يكتفى بجزء من رأسه ، أو نظرة صامتة أو مستسلمة من عينيه ، أو نطق لفظة واحدة لا تؤدي إلا إلى معنى واحد يؤكد أنها على صواب . عندما كان يحدث هذا كانت تندفع ناحيته وتحيطه بذراعيها ، أو تقبض على كفه أو تمسك بذراعه ، بيناعينها تتلونان بسرعة لم يستطيع تحديدها أبداً . كانت تقول له فى حنان خالٍ من أى شعور بالغيرة أو المنافسة :

— يا لك من إنسان حساس !!

ثم تصمت قليلاً ، ولا يجيب هو عليها ، فتستطرد :

— حقاً كم كان حيك لها عظيماً .

ويستمرسلان سوياً فى أى شيء ، بينا مشاعره المتضاربة تزداد منها اقتراباً . لم يكن يفكر فيما إذا كان حديثه معها عن الأولى يؤلمها أم لا يؤثر على مشاعرها ، فهي التى تسأله دوماً عنها ، وهو الذى يجيب . ولا يذكر فى أى يوم جاءت سيرة الأولى أمامها . لكن ما يستطيع تذكره بوضوح أنها كانت تشعره أنها لا تكرهها ، ولا تغار منها ، بل هى تحبها . كانت تقول له فى مناسبات مختلفة :

— يا ليتنى كنت هى .. وبالكفى لم تفقدها .

عند ذاك كان يجيبها فى اقتضاب .

— إنك هى ، وإننى أرى أنك الامتداد الحقيقى لها . وترد عليه ، بينا الفرحة تطل من

عينها :

— إذن فلقد أصبحت تحبني مثلما كنت تحبها .

وسرعان ما يعودان إلى صمتها مستمرين فيما بينهما من تواصل أو مودة ، لا يريدان لأى شخص آخر إدراكه أو معرفته مهما كانت درجة علاقته بهما .

استعاد نفسه بسرعة على آخر كلماتها المحتمة :

— إذا كنت ترى أننى مثل الأخرى ، فهذا ليس صحيحاً ، فقط أريد الاحتفاظ بذلك الشيء

الذى تعلن احتفارك له . صمت قليلاً مدركاً ضرورة أن يتخذ حديثهما منحى آخر . قالت :

— أريد أن أؤكد لك ، أننى أمتلك نفس الشيء .

أجاب :

— وما فائدة وجوده ؟ فأنا أحبك كما أنت . قالت :

— لكنك تحاول منذ فترة إيهامى بأنه ليس موجوداً . قال :

— اننى لم أحاول ذلك ، لكنك قلت أثناء لقائنا الأخير أنك لم تشعرى أزاء ما حدث بأى ألم .

استطردت :

— نعم اننى قلت هذا .

مرت لحظة سكون ، انتفضت بعدها ، بينا عيناها تتخذان لوناً جديداً لم يره من قبل . بياض مشوب بصفرة داكنة . وقاع العين يبرز وسط ذلك مفرزاً الكثير من المشاعر الغامضة . قالت فى حدة :

— ليس معنى هذا أنه غير موجود . فقط إننى لم أشعر به وهذا هو ما قلته لك .

استرجع عباراتها عدة مرات . حاول استدراج حبيبته بعيداً عن ذلك الحديث الذى لم يؤد إلى شيء ، فالعلاقة بينهما ذات أوصار عديدة ، ولا يمكن لواحد منهما التوقف أمام شيء معين فلقد أحبها كما هى ... لم يحبها بسبب أن رقبها طويلة أو وسطها نحيل ، أو السبب أن شعرها بنى اللون ، أو لأنه معجب بأناتها التى تبالغ فى إظهارها ، أو السبب تغير لون عينيها اللتين يجدهما فى درجات ألوان الطيف . كما لم يجب الثانية بسبب أن شهرها أصفر اللون ، أو بياض بشرتها ، أو لرهافتها ، أو لكلماتها النارية التى كانت توجه بها زملاءها أثناء مظاهرات الطلبة ، أو لحدثها أثناء المناقشات التى كانوا يديرونها فى بيت أحد الأصدقاء فلقد أحبهما بسبب شيء غامض لم يدرك كنهه بسهولة على الرغم من بعد المسافة الزمنية بينهما ، والتى كانت ترتفع كسد شفاف يشئ بما كان . جذبته فاختارها كما جذبها فاختارته وسط لاث الأيام ، بعد ليلة طويلة من الوحدة والشعور بالفقد ، الذى لم يعوضه الأصدقاء ، أو الزواج ، أو السفر ، أو القراءة كان يحس منذ رحلت الأولى أن شيئاً ما ذهب وليس من السهل استعادته .. شعر به كلما رأى حبيبته يسيران بالقرب منه ، أو يجلسان متجاورين يغوص كل واحد منهما داخل الآخر . لم يدرك أنه استعاد ما افقده إلا فى وجودها ، ومع استرسالها معه ، الذى استمر منذ فترة لم يستطع تخديدها أو تذكر بداياتها . كأن هناك قوة داخله تدفعه ناحيتها ، أو كأن داخل كيانها طاقة مغناطيسية لا يقدر على مقاومتها فتجذبه ناحيتها . لم يشعر أمامها بالفور أو التقزز أو الفقد . كان يرى فيها صورة جديدة للأولى ، أو صورة ثانية منها ، أو أنها هى وقد بعثت من جديد . فى لحظة لا يتذكر تفاصيلها — استطاع أن يياغنها بقوله :

— إنك هى .

قالت مستكبرة ؟ وكانت قد عرفت الكثير عن الأخرى :

— هى من ؟؟



أجابها :

— هي حبيبتي ، وها أنا أجدها ثانية بعد سنوات . ابتسمت موافقة ، ثم قالت :

— يا ليتني أكون مثلها .

منذ تلك اللحظات حسبها هي ، وتعامل معها على هذا الأحساس حتى جاءته كلماتها الأخيرة القاطعة :

— عليك أن تفهم أنني لست مثل الأخرى ، ولن أكون مثلها أبداً !!

استمع إلى كلماتها . لم يكن صوتها هو الذي يخاطبه . كما لم تكن مفرداتها هي التي تتجمع على حواف أذنيه . نظر داخل عينها لم تكن عيني حبيبته هما اللتان يلتقي بهما . كانتا مطفئتين . لم تتجمع على شرفاتها ألوان الطيف بدرجاتها المختلفة . كما لم تكونا بألوانهما القديمة . لم تتخذ نفس الألق الذي أحبه . كان يحاول أن يقول لها بصوت مرتفع :

— انني أحبك كما أنت ، أحبك على الرغم من أي شيء ، أنني أريدك على الرغم من جميع الأحوال والمنغصات ، ولا يعنيني ذلك الشيء الذي لا يزال مترسباً في عقلك وتعلنين أنك لم تفقديه .

لكنها كانت قد ذهبت بعيداً متلاشية خلف أصوات كثيرة قديمة متداخلة ، بينما كان يحاول أن يتذكر كيف كانت عينها تتكونان بسرعة ، فلا يقدر على تذكر أي شيء بينما كانت ذاكرته نعي أن عينها ليستا مثل عيني الأخرى ، وصوتها ليس مثل صوت الأخرى ، ولن تكون مثلها أبداً .

العشق أوله القُرى

إبراهيم فهمي

« سيد فتحي » :

.. للولد عينان من زمرد ، أم حبتان من تمر النخيل ، تحبل الأرض يا
أم الولد من كلمة السر لَمَّا نقوها ، وصدر الأرض ، من صدور الأمهات .
« أمل » : الأيام ، أكبر من إحتمالك والقلب زينته الأماني ، عينيك
عنى يا صبية ، إبعديهما ، ضل العشاق طريق القلب منك ، والقلب مطرحة
البلاد ، ولا مهر الحلوة خاتم ولا إسورة .

الله يحبك يا جميلة ، فكلميه ، من فوق أعلى مفدنة ، لا تطلى
البحر ، كى ينشق لنا ، فلا نحن خائفون ، ولا نحن هاربون ، نحن نحب الله
فى عينيك ، ونحبه كيفما كنت ، يكون .

- ٩ -

.. يحب الأنبياء الصحارى ، ويكرهون المدن ، والمدن لا تحب أولاد الصحارى ، ولا أولاد
الصحارى يحبونها ، (ها هي يا ولد عصاك ، تهش بها على غنمك ، وها هو رغيف) كانت بيوت
بعيدة عنى ، فاجرى وراء الماعز ، لَمَّا أجوع ، أحلب اللبن فى بطن رغيف (ها هو البحر نيل
وبحر) إن شئت ألّفه على رأسى عمامة ، وإن شئت أفتح كتاباً (العلم موطنه الصحارى الرّبيّعة ،

العلم موطنه البحر ، العلم موطنه النخل ، والبلاد ، كتاب مفتوح ، من لا يعلمه أبوه ، يعلمه الزمان ، فاقراً باسم البحر ، نيل وبحر ، واقراً باسم الصحارى .



.. كانت البلاد سراً ، يفك حروفها من أحبيها ، للعشاق لغة غير لغة الناس ، آه « يا إنياب »^(١) « يا أفى » ، لو يعرف من أبدلك البلاد ببلاد ، أن الأرض ليست جلياباً ، يضيق عليك فتليس غيره . من أى ورقة ، أفتح الكتاب ، وسر الحروف مكتوب هناك على قبر شاهد .. !



كانت البلاد صفحة بآخر كتاب طواه البحر والزمن ، « كُشْتَمَنَة »^(٢) جديدة ، والبلاد ، حبروا أصابعنا ، فوقنا عليها بالقبول ، « كُشْتَمَنَة » جديدة ، لا هى مدن ، ولا هى قرى ، ما خلقها أبوك ، ولا اختارها القلب ، كُتُ لا تأخذ من الحروف إلّا سرها ، والنوبة كانت إسورة فى يد أمى من ذهب ، النوبة صفحة من كتاب جميل ، لا يطويه فى وجه الزمان أحد (من لا يعلمه الزمان ، يعلمه أبوه ، ومن لا يعلمه أبوه تعلمه البلاد) .. كنت تقول لى : .. ها هى الصحارى أمانة أسلمها إليك ، ها هو البحر ، إن شئت تلفه عمامة على رأسك ، ها هو النخل ، وللكتاب آخره أمّا بلادك .. فلا .. !



« .. كُشْتَمَنَة » جديدة « يا إنياب » ، والحيز نشتره ، فما طرحت الأرض ، والتمر نشتره ، فما طرح النخل ، والعلم نشتره ، فما علمتنا الصحارى ، ولا نحن « أنيبا » ، « كُشْتَمَنَة » جديدة ، والعلم أوله القرى ، وآخره المدن ، كل حرف بقرش ، كل كلمة بتمن ، وآخر تمر فى بيتنا ، أعطتها أمى لبنت كثرية ، علقتها على صدر وليدها بركة ، وذكرى من الوطن ، تقلب لى بطن سيّالتك ، لمّا أسألك ، قرشاً ثمن كتاب ، (السماء يابن الصحارى لا ترمينا بتمر ، ولا جواهر) كانت تمرتان فى يدك ، نديتان كالصباح ، تمر فى يدى ، وتمر فى جيبي ، ولو طابت نفسى للتمر ، لاأخذه من أحد ، ولو فسد التمر فى بيتنا ، صوامعه ثلاث مواسم قادمة ، ولو نفدت صوامعك ، فخزان النوبة لا تنفى ، بلد يمد يده لبلد ، وبلد يمد يده لبلد ، ولا جارت الدنيا على الكرام .. !



« كُشْتَمَنَة » جديدة ، سنوات من العمر ، كأنها يوم ، كانت البلاد فى يد أمى إسوره من ذهب . صدقت أحلامك ، فملأت صوامعك بالقمح ، والتمر ، لسنة ، لعشر ، لعشرين قادات عجاف ، ولما تبدلت عليك الأوطان ، أعطوك إسم بلادك على بلد ، لا تعرف فى الأصل إسمها ، قبل الرحيل ، غابت الشمس فى غير أوانها ، دفنت نفسك فى التراب ، فأخرجوك منه حياً ، أنطقاً البحر ، وانطفأت الشمس ، فأخذك لحماً ميتاً فى باخرة إلى البلاد التى منوالها على البلاد ، ولا هى .. !

.. «كُشْتَمَنَة» جديدة ، الساعة ، ترى النبات صفوفاً وراء صفوف ، يأخذن القوات والكساء رحمة ، فأُتِيَ البلاد ، تعلمنى من دون كتاب ، وكل كلمة بقرش ، وكل حرف ، لا أعطتك الأرض ، قمحاً يملأ صوامعك ، ولا غللاً يعطينى ثمرة . لما أجوع ، وتمرّة أتأملها فاتعلم ، لا بحر إن شئت ، ألفه عمامة على رأسى ، وإن شأنت النبات يلبسته فى الأيادى إسورة من ذهب .. !



.. العلم أوله القرى ، وآخر المدن ، « وكشتمنة » جديدة فى وطن ، ولا على الأرض من شئ ، يعلمنا ، ولا نفتحه كتاباً ، فتحت قلبى للعلم شابكاً ، تضحك لما أرجع لك على كتنفى بالكتب مخلاة ، فتحت قلبى للعلم بوابة ، وما اكتفى ، زغردى يا هائم ، الولد أخذ الشهادة ، والعلم أوله القرى ، آخره المدن ، فسافر ، هجرة بهجرة ، سفر بسفر ، سافر ، و « مصر المدينة » أبعد من العين ، أقرب إلى العين ، أقرب من القلب ، أبعد من القلب ، سافر ، كما سافروا ، حرسوا أرضها ، ولا وجدوا فيها شيئاً مقبرة ، سافر ، للنبات ، إنتظار الهدايا ، وللرجال للعلم ، للرجال السفر ، هجرة بهجرة ، سفر بسفر ، « كشتمنة » جديدة ، ولا على الأرض من شئ يعلمنا ، (كان النخل أسراراً ، والصحارى بلد « الأنبياء » ، سافر ، واثقش على الطريق شارة ، مندبل بنت ، عشقتها من بلادك ، نعرف منها طريقك فى الغياب .



.. العلم أوله القرى ، آخره المدن ، « كشتمنة » جديدة ، لاصحارى تعلمنا ، ولا بحر ، فاسأل ، أمك ما معها ثمن الطريق ، الساعة أسأها عُمًا فى يدها ، خلخالاً فى القدم ، ذكرى من البلاد الخيلية ، والذهب روح معلقة فى روح ، وبنات الكنوز يعلقن زيتنهن مصاغاً فى الرقاب ، من جد إلى جد ، والخيط منضوم على العقد من أيام الصبا ، كوكب فى صدر السما ، الذهب على صدور البنات روح فى روح ملاك يطير ، لكن أُمى خلعت أساورها من يدها ، ومن قدمها الحجل ، واعطتنى ثمن تذكرة إلى بلد لا تعرف لِسَمَها (العلم أوله القرى ، آخره المدن) فمن أى الأبواب أدخل ، وعلى باب زويلة حارس ، وعلى باب « النصر » متراس ، أخذوا مالى ومتاعى ، وادخلونى ، لأكابر الناس البيوت ، للعلماء ظلال الحوائط (كنت تأخذ جريدتك ، وتجرى ورائى ، تقول لى : لا تبذل جلبابك الابيض بالحرير ألوان ، فيظهر فينا الغنى على محتاج ..) !



.. ثمن الأساور الجميلة يا أم ، كانت موسماً قمحه كثير ، خيره وافر ، فأخذتلك القبيلة ، عن بكرة أبيها ، فى زفة عرس إلى أسوان البنادر ، دُق لك « الصايغ » الحجل ، والثوب حاجزاً ما بين الساق المرمر ويديه ، وما بين اليد الكريمة ويديه ، ومن رأى العيون الجميلة لا ينم .. !

« : هجرة بهجرة ، سفر بسفر
فسافر ، لأهل الكلام ،
لأهل الفنون المراكز ،
وللجهالة ، ظلال الحوائط .. ! »

.. تنزل الشمس من المدار ، تصاحب الناس ، ولا لها صاحب ، تستريح على أفاريز الشوارع ،
تقف مع الناس في الإشارات ، فاحسب أن قرصها ، إسورة من ذهب ، يا مدينة العشاق ، أوصتني
أُمي بك ، أوصتني عليك (العلم نور ، فانضم لي ، من كل حرف سواراً من ذهب ، وحجلاً من
فضة) ، للعلماء ، يا أُمي ظلال الحوائط ، القصور لمن يسرق نور الصباح من الشوارع ، الكتب
جسور ، لأخذية الناس ، لَمَّا تطفح مياه المجارى .

.. للعلم أوله أساور أُمي ، آخره كتاب ، وكلما أشرت كتاباً أخذوه مني ، ومتاجر
الصاغة زجاج في زجاج ، كلُّها نظرت ، رأيت وجهي إسورة ، من تهديني يا بنات أساورها
هدية ، أُمي ، باعت أساورها « ثمن الطريق » وثن كتاب ، يا بنات من تهديني أساورها ، وكلُّها ،
عرفت صديقاً فرقوه مني ، نلتاق خلصة ، متى تغيب الشمس ، ونفترق ، لَمَّا يؤذن الصباح ،
وكلُّها عرفت صديقاً ، سأله قرشاً ، فيحتاجه مني في الصباح ، لا الناس نخل يرمى لي بالتمر أساور
من ذهب ، ولا خلاخيل .. !

— يا بنات من تعطيني أساورها لأُمي هدية . للبد إسورة ، وللقدم خلخال .. !



« .. على يمينك بعد التقاطع ، شارع صغير ، لكنه واسع على الناصية عصير قصب ، بنت
صغيرة ، تبيع غزل البنات ، مخبز بلدي ، أدخل الشارع ، وسلم على البيوت ، شارع صغير لكنه
واسع ، في كل صباح مولود جديد ، تكرر البنات قبل « الولاد » لا تحسب على الصدر زماناً
فتقطعه قبل الأوان .. ! ، إغمض عيونك ، واعبر في سلام ، تحرس البنات عيون « الأسطوات » ،
اليوم خميس ، والليلة هنية ، إغمض عيونك ، ولا تنتظر للبنات ومن يمسخن مداخل البيوت ،
والسلام ، البيوت أسرار ، والحوائط شثرة ، شارع صغير ، لكنه واسع ، إسبط يديك ، عُذ من
واحد لسبعة ، سابع بيت على العيون ، أدخل البيت من بابه ، وسلم ، إطلع الدور الرابع في أمان ،
وحاذر في منتصف السلم درجة ناقصة ، إضرب على الباب ، دقة ، دقان ، في الثالثة ، تفتح لك
الباب ، البنت طفلة كبيرة ، البنت أم صغيرة .. !



.. « صباح الخير يا ورد » الجنين « صباح الخير يا أُم الصحابي » حضرت « « أول » « ولا
صح لي اليباب أحد » شكيت على اللطائف « « حضرت » « وانصرفت » في سلام ، عندك إطلال
عندك « سجائر » ، عندك الصابون « أبو ريحة » ، ووجهي ما غسلته من أيام ، عندك إسورة

لأُمى هدية ، باعت أُمى أساورها ، والرقص من بعدك حرام ، خذك الليلة ، كان نائماً على سطر
الكتاب ، واسع السرير عليك ، وتحت أعمدة الكهرباء ، ينام الصحاب ، فاجمى حولك
« عيالك » يا صبية ، لا ينظر طفل في صدر أم ، على كل نهد حارس ، على كل يمين صاحب .

.. كانت أُمى مثلك يا أمل ، تفرح بالخواتم ، والأساور من ذهب ، باعت أساورها ،
واشتريت لى تذكرة قطار إلى بلد لا تعرف اسمها ، والعلم أوله القرى ، آخره المدن .. !

.. البنت طفلة كبيرة ، البنت أم صغيرة ، باعت خواتمها ، لُما سألتها الصحاب عن تذكرة
الإياب ، ولُما سألتها الرفاق عن ثمن الدواء ، وافدتت نهداً جائعاً بأسورة ، (يا بن الصحارى ، من
جؤ عنا ، نراه مرأى العين ، والناس جوعى ساهرون ، العين لا تنام ، وكل أم تغل الحصى ، للصغار
حتى يناموا ، ولا يأتى عمر .. ! ، والبلاد صبية رهنّت خواتمها ، وكُتبت عن الرقص ، حتى فى
صباح العيد .. !



ضفائرك طويلة يا أمل ، فخبينا ، يتوه عسكر الليل عنك ، ويدلونك على خارطة الطريق ،
يا صبية لا يقترب منك جائع ، فيحسب النهد رغيفاً ، سرق الغرباء مينا . وجوه الصبايا ، أقنعة
لوجوه البنات القبيحات .

فلا تظهرى يا أميرة ، على حارس ، يخطف وجهك فيبيعه ، ومثلك يا بنت فى ليالينا قمر ،
فسيرى أمام الرفاق ، يا نجمة الصبح ، وارم لنا بضفيرة من الشعر الطويل ، والبلاد مثلك يا أمل ،
مثلك يا أُمى ، باعت أساورها ، خلعت النهر من ساقها ، ورهنته خلخالاً من فضة ، لُما جاءت ،
ومئدت بيدها للغريب ، فخيروها بين عرضها ، والياقوت المرصع على صدرها وخاتمها ، فرهنت
ذهبها قطعة ، قطعة ، وأنتظروا عليها موسماً كى تجوع ، وتكشف نفسها لأول تاجر ، البلاد ، يا أم
بنات ، والبنات بلاد ، لكل بلد حجل من فضة وإسورة من ذهب ، ترهن البلاد أساورها ،
وحجوها للرقص ، والرقص حرام بعد أن جاع عيالها ، من رهن خلاخيل الصبية ، يرهن عيالها ،
فكيف ترقص الأرض ، والروح فى يد سجانها ، — من باذل الصبية حجلاً من فضة بدجاجة
معلبة ، فانتظرى يا أم ، من يفك رهن البلاد ، يلبس يديك الأساور ، وترقص البلاد ،
وترقص كل البنات ، كل البلاد بنات ، وكل البنات بلاد ، ولكل بلد خلخال من فضة ، وإسورة
من ذهب .. !



.. سنة مضت يا أمل فاذكّرني ، هنا سألتك عن صباك ، هنا سألتك فى ليلة الميلاد ، أن
تهدينى أساورك هدية لأُمى ، والبلاد خلعت النهر من قدمها ، ورهنته سواراً من فضة ، ورهنت
يديها أساور من ذهب ، لُما جاع عيالها ، هُنا راهنتك أن تنقش على الماء إسمك وكتبته بإصبعي ، هنا
قلت لك : « .. نسى الدنيا لساعة ، لكنك تسألينى عن أى الوجوه غائب من الصحاب ؟ واين

غابت « ثريا » ، هنا كُنَّا نخلع أحذيتنا ، نمشي الشوارع حفاة ، لإخلمي معطفك ، واهديه للناس العرايا ، واقسمي الرغيف لإثنين ، ثلاثة ، أربعة ، سنة أخرى ، تمضي « يا أمل » ، فلا تحجلي مثل كل البنات ، ولا تخبرينا بمولدك ، سنة أخرى تمضي ، وأنت عَنَّا بعيدة ، كم بيننا الساعة من مسافة ؟ كم بيننا الساعة من زمن ؟ آخر مرة كُنَّا نعد علي أصابعنا آخر أيامها ، كُنَّا قد تواعدنا أن نمشي في ليلة العام ، ونقيس عمر المدينة من مبانيها القديمة ، ونسمع دقات الساعة الأخيرة ، فمتى تدق ساعتنا يا بنات ، ونحسب للتاريخ عمراً جديداً .. !



.. تهاجر الطفولة متناً « يا أمل » ، والصبا ، والأيام أكبر من إحتمالك ، يا طفلة ، طارت من المهدي قبل أن يسميها أحد ، خطي العتاب الأخضر ، خطي على كفي حمامة ، وكلميني ، أنت لا تحبين النهر إسورة في يدك ، ولا تحبين القمر ياقوته على مجرى الزهد ، ولا الشمس خلمخلاً في ساقك ، فالرقص من بعد البلاد حرام ، والأيام أكبر من أمنيات البنات الطيبات ، واصغر من أمانيك ، أصغر من إحتمالك ، تهاجر الطفولة منك « يا أمل » ، فتطلبين النهر سواراً في أيادي الأرض ، والقمر ياقوته على جبين البلاد ، عاد يناير ، يا أجهل البنات ، والمدن لا تحب أولاد الصحاري ، ولا الصحاري يحبوها ، عاد يناير يا بنت وأنا في أول العام ، من كل عام أجرى خلف النساء ، أطلب هدية العام سواراً لأمي ، عاد يناير ، يا بلد العشاق ، وأنا ابن الصحاري الوسيعة ، « يا أمل » ، (يأتي من البادية الأنبيا ، ويخافون المدن) ، يا مدينة العشاق ، هل تسمحين لي أن أقول في حبيتي قافيه ، فتعدني بعد العرس المؤجل ، بهدية لأمي إسورة ، لكل نخلة عندي أغنية ، لحبيتي كل البحور ، وكل القوافي ، باعت « أمل » أساورها ، والرقص من بعد البلاد الحزينة حرام ، في يدك يا بنت زجاجة عطر ، أم مشابك للشعر الجميل ، ومن رأى العيون الجميلة لا ينام .. !

الساعة يا أمل ، بدّلوا أساور الصبيّة بقيد من حديد ، كيف ترقص الأرض ومفتاح القيد في يد سجانها ، شرق البلد حارس ، غرب البلد حارس ، أربطي في جبال الغسيل منديلك الأحمر ، فأعرف إنك اليوم آمنة ، مطمئنة ، إجمعي شعرك ، وانثريه في الهواء ، ضعي مرفقيك على حواف « البلكونة » واقطعي فلة من صدرك ، ضعها في مفرق ، ومفرق لوردة من دم شهيد ، دون أن يودعنا مضى ، فينا يا صبيّة من صبر ، وفينا من ينتظر ، ومن رأى العيون الجميلة لا ينام .. !



.. شرق البلد حارس ، غرب البلد حارس ، البنت « في العالي » ، « يا بنت مين شاري » ، العَلَم زجاجة عطر ، والخابر عنبر ، و « الشفايف كاس » ، وكف! اليد « مَحَلْب » ، عندك الساعة إفطار ، هلاً نزلت وملأت طبقاً من الفول ، فغازلك أولاد البلد ، هلاً « نشرت » الغسيل من ناحية ، وخبأت غسيلك الداخلي في ناحية ، تحب البنات قمصان النوم جراء ، ونحب

النهار أحمر ، متى تغسل الشوارع من الوحل بالدم ، وبيتك « يا أمل » ، معلق في السحاب ، والله فوقك ، من فوق السبع الطبقات ، فكلميه من فوق أعلى مئذنة ، واسأليه عن الوادى المقدس طوى ، اخلعني نعليك ، لا تطلبي البحر ، كى ينشق لنا ، فلا نحن هاربون ، ولا نحن خائفون ، الله يحبك يا جميله ، فكلميه ، عنا ، من فوق أعلى مئذنة ، نحن الله في عينيك ، ونحبه كيفما كنت يكون .. !

من رهن حجول الصبية ، يرهن عيالها ، فكيف ترقص الأرض ، والروح في يد سجانها ، من بادل الصبية إسورة ، بكيلة قمح ، من بادل الصبية حجلاً من فضة ، بدجاجة معلبة ، تحبل الأمهات يا أمل ، من كلمة السر التي نقوها ، باعت يا بنات أمى أساورها ، واعطتنى تذكرة إلى بلد ، أعرف اسمها .



.. ترقص البنات الساعة ، لكن على من مات بعيداً عن ليالى الوطن ، ترقص البنات بلا خلاخيل ، والغاية ، « لقمة العيش » التي شردتنا ، والأرض كانت لنا آنية من غسل ، والنهر بحر ، نيل وبحر ، ولأقدام البنات خلاخيل وللأيادى الأساور ، الرقص ممنوعاً بأمر ، وأمى يا بنات تخاف أن تدفننى من دون رقص ، فارقصى على يا أمل ، صلى على « يا أمل » فينا يا بنات من مات وفينا من ينتظر ، واطركى خصرك الناحل ساعة ، نرقص ، لئما ترقص الأرض ، الساعة لا ترقصى خافية ، من أقتلع العشب من الأرض ، دُق لك المسامير . !



(بهتيم) حزينة مثلك يا أمى ، لا ترقص حتى في صباح العيد ، (بهتيم) عروسة ، سرقوا منها فستانها ، والأساور ، (بهتيم) حزينة مثلك يا أمى ، لا ترقص حتى في صباح العيد ..

.. طرق الباب (عادل) فعرفت ، لليد مغزل ، والأصابع حرير ، طرق الباب (سيد) فعرفت ، للولد عينان من زمرد ، أم حبتان من تمر النخيل ، العيد « يا عادل » فرحة البنات ، والبنات عرايا ، لا يلبسن من يدك الحرير ، من سرق الأساور من أيادى البلاد ، سرق الأساور من أيادى البنات ، العيد بهجة يا صحاب ، فهياً نعيده ، ونعيد للصبيّة أساورها ، والخلخال ، ما جمعنا طريق ، إلّا وفرّقونا ، وكل واحد في مقعد عربية غريب .. !

.. زغاريد المصانع صفافير ، صفارة أو زغرودة ، أم إسورة للصبيّة ، تتعلم عليها الرقص الجميل .. !



.. كان العيد يا صحاب ، صباحه من ليله ، أقف عرياناً ، على الحجر الكبير ، ولا أخجل من ست الكتوز ، ولأ تغيب منى ، من رئة الخلخال أعرفها ، من رئة الأساور ، كنا نلبس الحديد في

جديد ، والعيد بهجته الصباح ، (من سنة ، من سنين . ما رقصت يا ولد ، ففرقص ، ولا تنجمل منى . » كشتمنه » لافتة جديدة ، في وطن ، والبحر غاب عن العين ، والنخل غاب ، كنت ، كل يوم ، يا إنباب ، في آخر سلام تقوله للشمس ، أفتح لك كراسية الواجب ، وأقرأ لك ، أقف أمام المرأة ، أفتح فمي ، وأدرب اللسان على الحروف صحيحة ، زغردت بنت الكنوز — أمى — لما نجحت ، ورقصت ، كان القدم خلخالاً ، واليد أساور ، هجرة بهجرة ، سفر بسفر ، العلم أوله القرى ، آخره المدن ، باعت أساورها ، واعطتني تذكرة إلى بلد ، أعرف اسمها ، ولا البلاد آية ، أتعلّم منها ، ولا البلاد نيل ، وبحر ، فاغترف منه ، (كنت تسألني ، فيعجز اللسان والقلب منى ، تقول لي : أخذ أبوك ، العلم من الصحارى ، فتفتحتها لي كتاب) انتهى العمر ، يا « إنباب » ، وعمر الأرض ، أكبر ، كُنا نعرض طريق الشمس سوياً ، وتشرح لي ، انتهى العمر ، كانت الشمس تغيب ، فيطلع قمر ، الصحارى آية ، والبحر نيل .. !

.. سنوات رأيتها في المنام ، قبل أن تغيب من عينيك البلاد ، ملأت صوامعك تمرًا وقمحًا ، وتركته وراءك طعاماً للطير والخاميس ، سنوات ، يحسبها الناس يوماً ، وتحسبها زمناً ، الساعة ، « كشتمنه » لافتة ، جديدة في وطن ، لا أعطتك نخلاً ولا قمحاً ، والعلم آخره المدن ، فباعتم أمى أساورها ، والخلخال ، والذهب روح معلقة في جناح ملاك يطير ، واعطتني تذكرة إلى بلد لا تعرف اسمها ، وانتظرت ، لأشترى لها بكل حرف إسورة ، وبكل حرف خلخال .. !



.. الصبح عندى أحلى ساعة للغرام ، وللكتابة ، وليل المدينة يا أمى ، يبدأ بعد الأماسي ، ينام الناس ، لا توقظهم شمس ، ولا يوقظهم جرس ، فافتحى الشباك (يا أمل) ، الشمس معها الأمانى الطيبة ، واطركى شعرك ، نضفره معاً ، معى زهرة حمراء ، أضعها في مفرقك ، من دم شهيد دون أن يودعنا مضى ، افتحى الشباك « يا أمل » معى ورقة ، معى قلم ، من أى عين أكتب ، من أى حاجب ، والأيام ، أكبر من إحتمالك ، والقلب شاغلته الأمانى ، من يكسر قيد الصبابة ، له منك إسورة ، العين تلعب بالهوى ، واخذ يغمز بالمسحبة ، ومن رأى العيون الجميلة لا ينام .. !



.. عاد يناير وهو منى ، وأنامنه ، ولدتنى أمى في ليالى الشتاء ، وكان أول العمر ، كم من الأيام نال منى ، وكم من السنين في العمر ، فهياً نطوف المدنية ، نقيس أيامها من مبانها ، عمر البلاد أكبر من عيالها ، كأنها بنت « ستائر » ، البلاد أكبر من أعادها ، هياً نطوف ولا ترقصى « يا أمل » في ليلتى ، الرقص حرام ، والبلاد كانت عروسة ، شاخت في قيودها ، هياً نطوف المدنية ، تنفرج على مرايا الذهب ، وجهي في المرايا ، أم إسورة ، وجهك على المرايا يا أمل أم خلخال . — مليه خزائن « الصياغ » بأساور البنات ، ها إسورة أعجبتني يا بنات ، واسم « الصايغ » أكتبه في دفترى ، تمر الأعوام ، كأنها يوم ، فنسمع زغاريد العرس على المشارف ، تفرح البنات ، فيامن

تعدي بخلخال ، ويا من تعدي بإسورة . !



يا أمل : .. من أوصد عليك القفص وسافر ، وأحكم فخذليك بحفاظ من حديد ، وأرسل لك بالدم رسائل غرام ، هالدم نقط أم حروف من ذهب ، للشهداء دم ، ينكسب على الساحات عطر ، وترسمه البنات على أياديهن أساور ، ها هي إسورة من ذهب في يدك يا بنت ، أم خلخال ..

.. « يا أمل » ، من يكتب لك ، لا يخرج دمه بشفرة ، ويضمدها بدواء من صيدلى . كيف يكون الدم ماء ، والماء دماً ، كيف يتساوى دم شهيد بدم رجل فتح شريانه للمخدر ، بدم رجل فتح عروقه ليبيع دمه فيأكل ، والجوع حرفتنا ، بعد أن رهنّت الأرض أساورها ، وجاع عيالها .



.. العلم آخره المدن ، طرق الباب (سيد) فعرفت . للولد حبتان من زمرد ، أم عينان من تمر النخيل ، تحبل الأرض يا أم الولد من كلمة السر لما نقولها ، وصدر الأرض من صدور الأمهات ، يا أم الولد ، يا أم (سيد) خلعت أساورك مثل أمى ، كل الأمهات واحد ، والرقص حرام ، و (بهيم) صبية رهنّت أساورها ، واشترت فستاناً للصبايا في يوم عيد .

.. يا أم الولد ، عاشت الأسامي ، عاش المسمى ، وإشطى خانة الدم من بطاقته ، ذمانا كلها واحدة ، واكتفى موعداً للعرس المؤجل ، لما ترقص الأرض ، الأساور في اليد ، وفي القدم الخلاخيل ، للولد حبتان من زمرد ، أم عينان من تمر النخيل ، سلمت البطن ، لما أنجبت ، فاندري ، وزغردى يا أم كل الناس ، وادعى لنا ، القلب زيتته الأمانى الطيبة ، والسماء لا عرش لها ولا روح تستجيب .. !



.. حائرة أمام المرأة (يا أمل) ، أى الفساتين شبيه وجه الأرض ، لما يخضر وجهها ، أى الفساتين شبيه وجه الشمس ، أى الفساتين شبيه القمر ، أى الفساتين تلبسنيه يا صبية ، فتعجب من حسنه البنات في الشوراع ، فتهدينه ، (و أمل) أهدت أساورها للصحاب ، ثمن الطريق وثن تذكرة الإياب ، ولى الوعد الجميل ، متى تكسر قيد الأرض ، فترقص ، لما نعيد لها الأساور في اليد ، وفي القدم والخلاخيل .

.. الأيام أكبر من إحثالك (يا أمل) ، والقلب زيتته الأمانى ، عينيك عنى يا صبية إبعديهما ، ضلّ العشاق طريق القلب منك ، ولا مهر الحلوة خاتم ولا إسورة ، من يكسر قيد الأرض فترقص ، من يكسر صندوق القلب فيعشقه ، فأى الأغاني تميز عرش القلب يا صبية ، فتقول الشفتان .. آه ، من يمز النخل ، يمز قلوب البنات ، ومن يطوى الأرض بكلمة ، يطوى النساء بثانية ، إبعدى عينيك عنى ، إننى حتى سأهواك ، ضلّ العشاق طريق القلب منك ، والقلب مطرحه

البلاد ، فلا بلد من عيونها ، عينك ، إلا هي ، إبعدي عينك عني ، إنني أهواك ، والعرس زينته
الليالي الباقية ، يا عروسة ، كل الصحاب رحلوا ، كل الرفاقة غادروا .



.. وجهي على (الفتارين) أم إسورة من ذهب ، وكل البنات . باعت ذهبها ، كل النساء ،
وكل بنت في صدرها ياقوته من ذهب تعيس ، أي القلوب أعلقه على صدور ياقوته ، تراب الشوارع
يا أمي ذهب ، أبوابها ذهب ، حيطانها ذهب ، عتابها ذهب ، نيلها بحر ، كل البنات يا أمي عاريات
الأيادي ، والفساتين سواد ، أساور البنات ، الساعة يا أم فداء الصحاب ، لما أختطفوهم كزهر
الربيع ، يا بنات ، أيام بطول الزمن ، أيام بعرض البلاد لم نلتق يا صحاب ، والبنات وردة ، زينة على
شعار الجامعة ، أعبرن الطريق من هنا يا بنات ، ودمي شارة على الطريق ، لا يتساوى دم بكريّة فضّ
خاتمها الحبيب في ليلة العرس ، بنت مزّق الشرطي خاتمها في وضوح النهار ، الطريق ساحة يا بنات ،
وشارع أوله المصانع ، أوله بوابة الجامعة ، من هنا نعبّر حارة ، وحارة ، « العباسية » في ليلة عرس
أم ليلة حناء ، والعرس زينته البنات ، يدى يا بنات مغرفة لقنابل الغاز ، نارهم ، لا تأكل إلا
المؤمنين ، يا ربنا ، عصبت كل عيون الصحاب ، وأخرجت سكينى ، بأى ذبح أفديك ، فتفدينا
بطعام ، وتمر ، وقمع ، وشوارع بلا متاريس !



.. يا مدينة العشاق .. ! .. يا أم البلاد ، العلم أوله القرى ، وآخره أنت ، رهنّت أمي
أساورها ، واعطينى تذكرة إليك ، يا مدينة العشاق ، يا أم البلاد أحبك ، تكلمينى في كل زمان
بلغة ، وعيون العشاق قلوبهم ، تدب أقدامهم في الشوارع التي أحبوها ، يا مدينة العشاق على بابك
فتى عاشق ، في صندوقه عقد لأحلى امرأة ، وصبيه من بناتك واعدتنى بهدية لأمي إسورة ،
والأرض صبيّة ، باعت أساورها ، ليأكل عيالها ، والرقص ممنوع بأمر ، كيف ترقص الأرض ،
والروح في يد سجّانها ؟ ! ..

يا مدينة العشاق ، إني أعرفك ، فاعرفينى ، وتذكرى ، كيف سلمت عليك ، كيف حملتنى
على كتفك العالى ، واعطينى شعرك أضفره ، يا ضفاير تعجب من حُسْنها العشاق ، يا أم البلاد ،
اعرفينى .. ! يا مدينة العشاق ، سبّحان من أغواى بك ، العلم أوله أساور أمي ، وآخره أنت ،
فخلعت خيلاخيلك ، لأول وارد ، غيروك ، وما غيروا ، بذكوك ، وما بدّلوا ، لكننى أهواك ، في
بدى عطرك ، لما سلمت عليك ، والعشق نظره حيرتنى فيك .



.. سنة مضت (يا أمل) فاذكرينى ، هنا ، سألتك عن صباح ، هنا راھنتك أن تنقشنى ، على
الماء إسملك ، فنقشته باصبعى ، عاديناير يا أمل ، المدن لا تحب أولاد الصحارى ، ولا أولاد

الصحارى يحبونها ، سنة مضت ، وأنا أجرى نهود البنات ، أحسب كل نهد زمردة ، وكل وجه
إسورة ، من تعطينى يا بنات ، هدية لأمي إسورة ، والوعد ليلته مباركة .. !

ها صدرك (يا أمل) .. !

.. من غير عقد ، من يملأ يده من النهد ، يملأها قمحاً ، أم تمرأ ، أم رياحين .. !

.. ها خصرك .. !

.. من يطوق يده بالناحل ، يتساقط تحت قدميه أعناباً وتمرأ وفلاً ، ويميل الشعر كأعطاف

النخيل .. !

.. ها عيناك !

.. عينان لها الشوق عندى والحبة ، عين باتت تحرس ظهري ، وعين تمد رموشها غطاء ، لما

يشتد البرد الزمهرير .. !



.. ها قمر وراء قمر ، يا أم ، وكل قمر بعام ، يأق على الدنيا قمر سعيد ، فنكسر القيد من
أبدى البلاد ، ونهديها أساورها ، نتعب من الطريق يا أم ، طويلة الشوارع ، لا لها آخر ، لا لها
أول ، فنستريح لساعة ، نخجل لما تجرى البنت كمهرة بعرض الشوارع وطولها ، ونخجل لما يطاردها
العسكري ، فيبعثر من صدرها اللؤلؤ المكثون ، ونخجل لما تقف لحظة وتربط قدمها بأوراق
الشجر ، حتى لا يتفجر الدم من عند موضع الحذاء . ونخجل من البنت يا أم ، لما تخلع آخر خاتم في
يدها ، وتبيعه ثمناً لصاحب ، أخذه الحراس قبل أن يقول الفجر : الله أكبر على الظالمين ، البنت
واعدتني يا أم ، بعد أن تكسر الأرض قيدا ، بهدية لك ، إسورة ، فانزلى يا صبية ، إنزلى يا أمل ،
الصحاب في إنتظار القمر ، ولا تنظري من الشباك ، فتحت البيت ، حارس يعرف حتى ظلنا ،
وحاذرى في منتصف السلم درجة ناقصة ، صفافير المصانع (يا أمل) زغاريد ، فاستيقظى افتحى
الشباك للعصافير التي قرئت من حريق إلى حريق ، والشوارع نار ودخان ، شمس وراء شمس ، وكل
شمس تعدنى ، البنات ، والبنات طبيبات يا أم ، شمس صبوحة على الدنيا كلها ، فنكسر القيد من
أبدى البلاد ، فترقص ، فنهديها أساورها التي رهتها لما جاع عيالها .. !



هامش :-

(١) « إنياب » : ألى ..

(٢) كشتمنة : قرية نوبية .

عيون الحب

رمسيس لبيب

قُرص من الدم عند الأفق
يغوص قرص الشمس في البحر شيئاً فشيئاً ، تتشبث به عيناه فتكفنه الأمواج الداكنة ، وتشيعه
السماء لحسابات قاتية ، وتحتفى الشمس فترتمى عيناه على صدر المياه ، ومرة أخرى يستعيد مشاهد
التجربة .

يدفعونه في سرايب تلتصص فيها من كوى خفية عيون ضوء عشاء ، يلقون به في مكان صاعق
الضوء ، تحاصره القامات الجهمة ، يلمح حلقات معدنية كبيرة تلمع وتضوى مثبتة بالحائط وحولها بقع
من الدم ، توقفه كلابات أصابع فولاذية ، يسأله صوت ذو رنين جارح عن أسماء زملائه فيحديق إلى
الوجه المضمض الغائر الوجنتين ، وتصرعه ضربة مفاجئة فينكفيء على وجهه .

يعود من دوامة الدوار فيُدفع إليه بقلم وورقة بيضاء ، يأمره الصوت الحاد بأن يعترف بكل شيء
فيزيح القلم والورقة بعيدا عنه ، يرفع رأسه المقلقل ، تتسلق عيناه القامات الفارعة ، تحدقان إلى الوجوه
الجامدة الصخرية ، وسرعان ماتسقطان تحت وقع الضربات والركلات .

يفيق واهناً أشل الأطراف ، يقترب منه الوجه المضمض وعينا فأر صغيرتين خبيثتين وابتسامة
ملتوية ، تفح عينا الفأر بكلام لا يمي منه شيئا ، تلهب الجروح في وجهه وجسده ، تنجذب عيناه إلى
نافذة تتشابك فيها قضبان الحديد ، يلوح وجه زوجته رقيقاً وحائلاً وباسماً ، ويضحك وجه والده
الطفولي المشاكس ، يتندى قلبه ويكور قبضتيه ويقول لا .

يقترب منه الوجه المضمض ، تسيل من البسمة المتشنجة كلمات لرجة إلى صدره وقلبه ، يباعد



رأسه ويغالب النسمع ، وينطلق الوجه المضحى بإسمى زوجته وولده ، وتلمع عينا العار ويسمع اسم رو به منطوقاً بالتهديد والوعيد فترتج كيانته ويرتجف .

يرتزش القلم بين أصابعه ، يجفل ويتوقف ، تنهال عليه سياط الكلمات الحادة فيتحرك القلم ، يلهث ، فيدفعه هو قسراً وتبدو الكلمات في ضباب الدوار لعاينين ودينانا سوداء وينطفئ قلبه ، وينز صدره مرارة سوداء .

تحاول عيناه أن تتلمسا الطريق إلى الوجهين الحبيبين فترتزش قضبان النافذة السوداء — تتشابهك أمام عينيهِ أطراف عنكبوت كبير فيستسلم لراحة الهمود .

وتوقفه كلابات الأصابع ، تربت عليه ، ترمقه عيون باردة زجاجية برضى ملتصع وظافر ، ويسوقونه إلى غرفة فاترة الضوء وعطنة الجدران فينام ... وينام ... وينام ...

عندما أطلقوه بعد أيام كان يهبط ذلك المبنى وهو يود لو يعود إلى السرايب المعتمة ، لو يدفن فيها ، عندما فاجأه ضوء النهار وأعشى بصره وعراه تسأل لماذا ولدته أمه ، وحين تمثل له والوجهان الحبيبان أسرع إلى بيته بشوقه وخجله وعاره .

أدركت هي كل شيء للوهلة الأولى ، لحظة أن فتحت الباب وفوجئت به أطلقت صيحة فرح وارتمت على صدره ، ضمها في قوة ، تشبث بها كمرفاً أخير ، دفن وجهه في شعرها الحالك ، وتمنى لو يخفو ولا يفيق أبداً ، ضمت وجهه براحتيها ، وأطلت في عينيهِ وارتجفت صفاء عينيها وانفجرت فيهما الدهشة ، ولكنها سرعان ما ابتلعت دهشتها ، حاولت أن تستعيد البسمة ، أن تستبقها عنوة على شفيتها ،

وراحت كلماتها تسرع ، وتكفى ، وتقصف .

منذ اللحظات الأولى أحس بأن شيئا غير منظور يفصل بينهما ، يباعد بينهما ، بدايته غريباً عنه ، حتى الأشياء الصغيرة تءأت عنه وظلت متباعدة ومحايمة كأنه لم يعرفها ولم يقترب منها يوماً ، وحين أقبل ابنه من الخارج وفوجيء بوجوده فاندفع إليه في فرح ضمه إلى صدره بقوة ، ودأن يدخله في كيانه ، ولكنه سرعان ماأبعده عنه حتى لاتضح عليه لزوجة صدره ومرارته ، وفي الليل كان مركبه وحيداً ومتباعداً عنها .

خطر لى لبثها أن يتكلم ، خطر له في صمت الظلال أن يحكى لها كل شيء ، ولكنه أيقن أنه لايمكن العثور على الكلمات التي تستطيع أن تجسد مايريد قوله .

لبثها استيقظ في منتصف الليل وعندما رأى الظلمة تطبق عليه هم بأك يصيح ، أن يصرخ ، أن يفتح نوافذ بيته ويصرخ في وجه العالم صراخا لايتبى ، وعندما احست بيقظته ضمته اليها فبكى ، بكى كما لم يبك طول حياته .

هل يمكن أن يكون كل ماحدث مجرد كابوس ثقيل ؟ .. أميمكن أن يفيق يوماً أم انه سيعيش في السراييب المعتمة حتى نهاية عمره ؟

ويشد عينيه من البحر المعتم ، ويصالب قامته ، ينظر الى الظلمة التي اختفى فيها قرص الشمس ويبحر ساقية ، ويسلم نفسه للطرفات .

في نهاية الليل يعود الى بيته ، تهالك يده على الباب فيفتح الوجه الحبيب ، يشع بسمه تحويه بدفئها فيخفض عينيه ، وينفلت منها .

يسرع إليه ولده ، يتعلق به
— بابا .. بابا

وتراجع عيناه أمام عيني الطفولة الصاليتين الملهوفتين ، ويدفع نفسه إلى حجرة مكتبه .
عيناه تسكمان في فتور متعب على الكتب التي تصطف على الجدران ، يقترب الوجه الحبيب باسمها في توجس ، تجلس الى جواره ، تمرر أناملها على رأسه ، وتضم كفه في راحتها ، وتتململ أصابعه بين راحتين الدافئتين ، تغلت من حرارة الاحتواء .

يهمس صوتها وعيناها :

— مازلت تملك القدرة على القول ... مازلت تملك الكلمة .
القدرة على القول ؟ الكلمة ؟

هل يمكن للقلم الذي صور الثعابين والديدان أن يصور كلمات جديدة ؟ .. كلمات لها نبض ولون ؟ ... في عينيك شيء يدينتى ، شيء يستخف في ، كنت أسمى عينيك عيون الحب ، كنت في عين

هذا المكان أرنو إليهما فرحاً ومزهواً ، كنت أغتسل في بسمه عينيك وأرحل فيهما إلى مرافئ الأشواق والأحلام ، كنت أجول مملك في المدائن الجديدة ، وعندما أعود من عينيك طفلاً يعانق زاداً وافرأ من الفرح أرى عيني الحب آملتين وفخورتين الآن ... والآن ...

قطرات المطر الكبيرة تفرع زجاج باب الشرفة ، تفرع صفحة صدره ، يغمض عينيه ويصيح لوقع القطرات المتلاحق ، يخرج الى الشرفة ، السماء لائتين ، أضواء متباعدة تخفق على وجوه البيوت النائمة ، حبات ثلج صغيرة تراقص على سياج الشرفة ، تتناثر بداخله ، شيء صغير ومضى يبتنيق ويشع بصدره ، يشيح فيه صخباً بلا ملاح فيترك الشرفة ويندفع الى الطريق .

قطرات المطر على شفتيه وفي فمه بلا مذاق ، الشارع الطويل تصطف فيه أعمدة مصابيح واهنة الضوء ، الظلام يقبع متربصاً في الأركان ومدخل البيوت ، النوافذ المغلقة تستسلم لسياط المطر ، ملهى صغير تتلاعب في واجهته الأضواء ، الأضواء تتلامح ، تتاجن ، الأضواء الصاخبة الداعرة تشد العينين وتغيب الخطى ، القامات تتأيل ، تترنخ في الدخان والصخب ، إبتسامات وضحكات وصيحات وكؤوس ممر أصفر ، ومائدة صغيرة خالية في الركن القصي .

من خلل الدخان تلوح زهرة كبيرة ، السابعة عشر بفتنتها الغامضة الآسرة ، تُشد عيناه إلى الوجه الحلو الوادع برغم تلميح المساحيق فتختلج الزهرة في حياء ، ترف على الشفتين الصغيرتين بسمه قلقه خجول ، وتستجيب في خطى متعثرة لنداء العينين البعيدتين .

يرتجف الكأس في اليد الصغيرة ، تقهقر عيناه الصافيتان النديتان المتسربلتان بشيء من الأي أمام اندفاع عينيه وتقهمهما .

الوجه فيه شيء طفولي ، شيء بكر لم يمتن ، لم ينهش ، لم يستنزف ، قال الوجه الداكن المضمض إنه لاجدوى من أي شيء ، قال فحيح عيني الفأر الخبيثين إن ما يؤمن به ويعمل من أجله عبث وحلم يقطلة ، وإن العالم سيبقى كما هو وكما كان .

تحسّس عيناه الكتفين العاريين المدورتين الصغيرتين ، تهمس الصغيرة في استحياء :

— هذه ليلتي الأولى في هذا المكان

يختلج قلبه ، ويخضض عينيه ، يعاند ويرفع عينيه الى الوجه النضر القلق والعينين المتوجستين ، ومهبط عيناه الى نهر التدوين الناهدين ، وتمتد ذراعه نحو الصدر النافر فتسرع دقات قلبه ، وترتعش ذراعه في الفراغ بينه وبين العينين الدهشتين ، ويضم أصابعه ، ويعتصر قبضته ، ويلقي بها إلى جانبه .

يتكاثف الدخان والصخب ويضيق صدره ، وترنوا اليه في تساؤل وحيرة فينفلت منها الى

الطريق

يرتجف في عتمة الشارع البارد ، يرفع عينيه إلى الأضواء الحمراء المتلاعبة ، يهم بأن يعود لينتزعها

إلى الخارج ويعرى جسدها الصغير في الوحل ويمتئنه ، تتسمر قدماه أمام باب الملهى ثم يمضى وحيدا ... وحيدا .

بيته يختفى في عتمة أسبانه ، والضوء الأصفر ينبعث من خصائص الشرفة والنافذتين ، لا بد أنها في انتظاره ، دائما تكون في انتظاره ، في الليل تحاول أن تقترب بقاربها من قاربه ، ولكن الأمواج السوداء تبعد قاربه عنها وتشده أو تاد بعيدة ، عندما اقترب القاربان وتلامسا في جنون إحدى الدوامات ذات ليلة كان اللقاء مهزوماً وعصبياً .

وتعثرت خطواته أمام بيته ، وانعطف في زقاق طويل .

الضوء في الزقاق المتعرج الطويل عجوز متعب ويرتحف في برك المياه والأوحال .

كثيرا ما كان يخرج إلى الأزقة الضيقة ، كان يحس بوصول حميم مع ضالة البيوت وأسائها ، كانت الأصوات المنفلتة من البيوت تندفع في شرايينه وتعطيه دفعات قوة وعزم ، كثيرا ما كان الدمع يذالبه وهو يجوس في خيالة الأزقة والحواري ، سنوات طويلة وهو يحلم بعالم الشوارع الرحبة والوجوه الوضيقة والعيون التي تعانق العالم بفرح وحب وجساره ، يوم ضربه أبوه التاجر وهو صبي خيره بين البقاء في بيته أو الكف عن القراءة والكتابة فأخذ أوراقه تحت إبطه وخرج إلى الأزقة والحواري مشى فيها وأخذ الوجوه والبيوت وأصوات العناء بداخله وأقسم للعالم قسمه الذي وفي به خمسة عشر عاما .. كان ... مقهى صغير خال يستكن أسفل منزل قديم ، المقهى العجوز يدعو في صمت ، يفسح له مكاناً على مقعد من القش ، يتهالك على مقعد القش تحت التندة الخشبية الخربة .

يقترّب النادل النحيل بوجهه المجذور وكوب لشاي الدائق ، يشيع شيء من الدفء في وهن البدن والأطراف .

ضوء لمبة غاز يبين من نافذة في الطابق الأرضي بالمنزل المواجه ، يطل وجه امرأة ، وجه مستطيل داكن السمرة معصوب الرأس بمنديل برتقالي ، عينان واسعتان مكحولتان فيها شيء من الحول بهلائين مزيجين ، شفتان ممتلئتان حمراوان ، وصدور مكتنز يستند إلى إفريز النافذة ويتدل منه ، العينان السوداوان تقتحمان وحدته ، تصوبان إليه نظرات طويلة تحاصره فتباعد عيناه ، تتمشيان على واجهات البيوت المتداعية الناشعة بمياه الأمطار ، وتعودان في تلصص مخازر إلى العينين المكحولتين ، وتلتقي العيون ، وتفرج الشفتان الحمراوان ، وتمتد الشفة السفلى الممتلئة .

الشفتان الكبيرتان الدسمتان المنفرجتان تلحان دعوته ، تسرع دقات قلبه وتجفل عيناه أمام الصراحة العارية بهم المهروب ، تفتش عيناه عن مدخل البيت الذي بلا باب ، ويتأكد من غيبة النادل المجذور ، ويندفع إلى المدخل المغمى :

تلقفه لاهناً ومربكاً أريكة خشبية قرب الباب ، تستكشف عيناه القلفتان المتوجستان محتويات الحجر الصغيرة ، السرير المنخفض والمرآة الصدئة المشروخة ، والظلال الراكدة القابعة في الأركان ، تواجهه القائمة الفارعة بالصدر الكبير والردفين المكتنزين وحسية العينين السوداوين ، والشفنتين الكبيرتين .

تجلس الى جواره ، تشرع صدرها الممتلئ وتستضحك في حياء مصنوع ، وينظر إلى باب الغرفة المغلق والمرآة المشروخة ويلتقم شفثها ، يمتص دهان الشفاه الرخيص ، وترتجف اللحظات وتلهث ثم ينحط هامداً على الأريكة الخشبية .

يتمدد الجسد العارى على السرير ، ويتسع بياض العينين السوداوين وتباعد الشفتان الكبيرتان باتسامة شيع وجوع .

يلتهم أنفاس اللفافة ، وفي غبشة المرآة الصدئة يرى وجهه مشروخاً وشائها ، يبعد عينيه عن وجهه الشائه الضائع الملاح ، ماذا فعلت به الخمسة عشر يوماً ؟ .. خمسة عشر يوماً فقط أم شهور وسنون ؟ ... عينا البقرة المتخمستان بالشبع واللثان تطلبان المزيد ، تلال ومنخفضات الجسد العارى تتشرب العتمة والعرق ، عالم لم يقربه من قبل ، لم يسقط فيه من قبل ، عالم يمكن أن يجوس فيه ، أن يضع فيه ، ويرف الوجه الحبيب بقسماته الرقيقة الحلوة وبسمته الحانية فبهتز قلبه ويغض عينيه ، ويندفع الى التلال والمنخفضات المعتمة ، يلتهم الشفتين ، يدمى الشفتين ، ويدفن وجهه في الصدر العريض ، وتزعج أصابعه منديل الرأس وتغرز في الشعر الخشن القصير الجعد .

يتلقفه الهواء البارد مترنحاً ومتعباً ، يرطب وجهه ويجمد شيئاً بداخل صدره ، يتوق إلى الممود الكامل ... إلى الموت .

يجلس على عتبة بيت مغلق الباب ، يضم ساقية بذراعيه ، يرفع عينيه إلى وجوه البيوت ، إلى ظلمة السماء البعيدة ، ويدفن رأسه بين ساقيه ، يستشعر تحدد كيانه في كومة صغيرة في قاع العتمة والصمت .

يعبث بالقلم على صفحة المكتب الخشبي ، يحفر بالقلم خطوطاً متشابكة يحفر ثعابين ملنوية وأطراف عنكبوت ، يتنأى بسمعه عن زملاء العمل الثلاثة ، يمين في التباعد عن دائرة الثروة الفاترة اللوح ، تنوشه الأسئلة وتحاصره فيزداد إحساسه بالإختناق ، يهم بأن يصيح ، أن يصرخ ، أن يضرب ويحرج ، ويتلغ قهره ويفلت الى الطريق .

يشيح عن الوجه المارة ، يتجنب العيون ، يدس نفسه في زحام الأوتويس ينغرز في كتلة الأجساد المتلاحمة والأنفاس ، يتحرك بدنه محمولاً بتلاحم الأبدان ، كان تلاحم الأبدان ، كان التحام جسده بعشرات الأجساد يشعره بأنه جزء من كائن حتى كبير يستمد منه الدفء والنبض ، ويلمح وجهها صديقاً

يبتسم له ويشق الزحام اليه فيغوص في الراكين ، ويسارع بالهبوط .

الطرق الصاخبة تسوقه الى شوارع خالية ومهجورة ، تفضي به إلى القبور .

قبور تتناثر بلا نهاية ولا حصر ، السماء رمادية ناصلة ، والسحب راكدة والهواء البارد يجوس بين صمت القبور ، وثة طيور يطير كل منها وحيداً ويدوم في السماء الرمادية .

يجلس الى جانب قبر ، يتحسس التراب براحة يده ، يحاول ان يقرأ الكلمات المطموسة التي توشك أن تضيع من شاهد القبر القديم ، المرة الأولى التي رأى فيها القبور كان بصحبة أبيه ، كان في نحو السابعة ، جاء مع أبيه ليدفنا أخته الصغيرة بنت العام والنصف ، ماذا كان اسمها ؟ ...

الحفار العجوز الباهت العينين يحفر الحفرة لاخته ، ويجول هو وحيدا بين القبور ، يستكشف ذلك العالم الذي يراه لأول مرة ويبعث إلى قلبه بالوحشه ، يقرأ على شاهد قبر عبارة تولد في قلبه الشجن بالرغم من انه لا يفهم معناها ، ويعود إلى أبيه الذي علا صوه وهو يناقش الحفار العجوز في الأجر الذي أعطاه له ، كان صوت أبيه يعلو دائما وهو يساوم في الأجور والأسعار ، قاطعه أبوه قبل أن يموت بأعوام عندما اكتشف نوع الطريق الذي اختاره لنفسه ، قال إنه أين عاق يعرض نفسه للممهلك ولا يؤمن على الثروة التي جمعها بالملم وعرق السنين ، قرر أن يخرمه من الإرث في املاكه ، كان يقول له وهو صبي انه لن ينفع أبدا طالما انه يضيع وقته في قراءة الكتب وكتابة الكلام الفارغ ، قال له الوجه الداكن الغائر الوجتين وهو منكفيء على وجهه إن ماينادي به عبث وكلام فارغ ، قال له إن مايسمى إليه وهم وحلم يقطه ، بعد أن كتب مأملاه عليه أحس بالهمود وتمنى لو يموت ، الموت نهاية كل شيء ، نهاية الأحزان والأفراح والمزمنة والانتصار والجبن والفسارة ، نهاية الخونة والأبطال والجلادين ، نهاية العناء والهمزق والجنون الصاخب في الأعماق ، كان يقول إنه سيكون معمرا كأبيه وجده ، كان يوقن أن من يتركون بصماتهم على وجه العالم يقهرون الموت ويعيشون أبدا ، إختار الكلمة والفعل لتكون له بصماته الخاصة ، ليساهم في تغير العالم ، أهكذا ينتهى كل شيء ؟ ... لماذا ارتج قلبه وانسربت قوته عندما هُدد في إنسان يحبه ؟ ... هل كان منذ البداية أضعف من أن يقف في الوجه القبيح من العالم ؟ .. كان يستمع إلى قصص أصدقائه المجرين ويتسائل بينه وبين نفسه عما اذا كان سيصمد مثلهم عندما يمر بالتجربة ، بعضهم يحكى عن السجون والعذابات في بساطة غريبة تذهله وتحيرة ، لحظة أن أحاطوا به ارتجف قلبه وسرعان ما تمالك نفسه ومضى بينهم رافع الرأس ، إستقبله رئيسهم ذو الوجه الأتمر الممتلئ اللامع ببسمة باشة وكأنه صديق قديم ، لم يتخدع بالود الكاذب عندما قدم له ورقا وقلما وطلب منه ببساطة وعفوية أن يكتب كل شيء ، رقه بنظرة ساخرة وكتب رأيه كاملا في العالم الذي ينتمي اليه والعالم الذي يعمل من أجل ميلاده ، إحتد الوجه الملتحم والتمع كل ما يحيط به فوق مكتبه الكبير ، وأخبره أن زملاءه الخمسة إعترفوا بكل شيء فغلت الدماء في عروقه ، ورفض أن يصدق ، عندما أخبره بأمر لا يعرفها غيره وغير بعض زملائه أحس بالدوار وانسراب الوهن إلى قلبه وأطرافه ولكن سرعان ماتمالك نفسه وتشدد وراء تحديه ، صمم على ان يكون صموده انتقاما لضعف زملائه ، ولكنه سقط في النهاية ، لم يكن يمتلك الخبرة الكافية فصديق أكاذيبهم ، ألا يمكن أن يقف من جديد ويمضي في طريقه ويقول

كلمته ؟ ... أيمكن أن يتحدى مرة أخرى ذلك الوجه القبيح من العالم وقد ارتجف ووهن عندما ووجه به أول مرة ؟ ... ما زلت تمتلك القدرة على القول ، ما زلت تمتلك الكلمة ، هل تؤمن هي نفسها بقدرته على النبوض والمضى من جديد ؟ ... سبعة أعوام وهي تشاركه نفس الآمال ونفس اليقين والحلم ، هو الذى أعطاهما اليقين والحلم ، يقرآن معا فتألق عيناها ، يكلمها عن العالم الجديد الذى لا بد أن يولد يوما فيشف وجهها الرقيق الحلو ببسمة آملية ، تقول له أحيانا وهي تبتسم باعزاز وفخر انها تعب فتأمله الذى يبدو لها أحيانا زائدا عن الحد ، ليلة أن أمسكوه أطالت إليه النظر وابتسمت مشجعة . لم يبد عليها الخوف أو الإرتباك وهم يفتشون منزلهما وينتزعان أحشاهما ، لم تكن قد مضت ساعات على احتفالهما بالعيد الخامس لميلاد ابنهما ، ليلتها قال لابنه ضاحكا وهو يقدم إليه هديته إنه كان يود أن يعطيه العالم كله ولكنه لم يمتلكه بعد فضحك ولده وسأله متى تمتلك العالم فقال له إنه وأصدقائه سيمتلكونه حتما وسيكون له ولكل أطفال العالم ، ما زلت تمتلك الكلمة ... هل يستطيع القلم الذى ارتجف ورسم الديدان والثعابين أن يكتب كلمات جديدة ؟ .. هل يمكن أن يصدق أحد كلماته بعد الآن ؟ .. كان عناق ذلك الشاب الذى التقى به منذ أيام حاراً وحميماً ، سعد كثيرا عندما قال له الشاب ان كتاباته غيرت مجرى حياته ، من يأتحمه بعد الآن وقد خان كلماته ورحلة عمره فى لحظات ؟ .. لا بد من ثمن فادح ، لا بد من عناء وصبر طويلين ، ليقدم شهادته كاملة ، ليصف وجه القبح والمهانة وليكن مايكون ، ليس أمامه خيار آخر ، هذا أو الموت ، لن يتخلى عن رحلة عمره ، لن يهرب من عناق زوجته ، ولن ينجح أمام صفاء عيني ولده ، سيدفع ثمن الكلمات التى كتبها والكلمات التى سيكتبها ويقولها ، سيدفع ويدفع الى نهاية العمر .

يتسم لزوجته ، وداعب شقاوة وجه ولده ، وأسرع الى غرفة مكتبه . يسلك بالقلم والورق ، قلم وورقة ، ويدفع القلم ، تنبثق الكلمات حية ودافئة ، يسرع القلم محموا ، تصطف الكلمات فى سطور ، تشكل حياة تنبض وتنطق ، أبدا لم ينته ، ما زالت ينابيعه ثرة وفياضة ، القلم يبطئ ، يتعثر ، تسوقه اليد المحمومة فيحرن وترتدى منه الكلمات فاترة ، ميتة ، لا .. لم ينسرب دماء قلبه . لم يكون ما أحسبه اختلاجةً عابرة ، لمحاول مرة أخرى .

ويزق الورق مرة ومرة ويلقى بالقلم .

ليقرأ قليلا لعل القراءة تعيد إليه دفقه وقدرته على البوح .

واختار كتابا وأخذ يقرأ ، الكلمات بلا حراك ولا تنبع شيئا ، ولا تنبع شيئا بداخله ، فليقرأ فى كتاب آخر ، ليكن ديوانا من الشعر ، ليكن ديوان أحب شاعر إلى نفسه ، لا .. لا .. إنه غير مهية للقراءة الآن ، هكذا هو عندما يكون على وشك الكتابة ، لاداع للمغالطة ، لقد انكسر وانتهى كل شيء بالنسبة له ، القلم الذى ارتجف تحت وقع السياط لا يمكن أن يكتب شيئا حقيقيا ، فليسلم بالنهاية ، وشاعت الحرارة فى صدره فانحط فى كرسيه .

ضوء القمر الشاحب الفاتر يستلقي على أرض الغرفة ، الأشياء تعانق ظلالها وتتجمد ، الكتب تصطف في صمت ، صمت القبور ، الموت ينسج كل شيء ، يدفن كل الأشياء وكل الكائنات ... وأغمض عيني المقتلين .

تضمه حلقة كبيرة بمحشد من العراة ، رجال وأطفال ونساء كلهم عراة ، وثمة وجوه يعرفها ، وجه أبيه بجهامة الدائمة وهو يحاول أن يستر عورته ، وجه المدرس المعجوز بوجهه الفاتر الوجنتين وطربوشه الكاخ يمسك بعصاه التي ضربه بها يوما بقسوة شديدة ، قسوة أدهشته وكانت دهشته أكثر لإلاما من وجع الضرب المبرح ، ووجه صديق طفولته الذي التقى به بعد غيبة سنين طويلة فأسرع إلى عناقه فكان العناق فاترا ، عناق كائن غريب يد ذراعه مجاملة تذهله وتدفع بالدمع إلى عيني ، وفي قلب الحلقة العارية يدور عملاق عار وأصلع يفرق بسوط ثعابي كبير .

وجه العملاق أمرد بلانبة شعر ، وفي عينيهِ السوداوين الواسعتين بياض بارد زجاجي وحول ملحوظ ، العملاق يفرق بسوطه ويدور وسط الحلقة ويقهقه في جنون ، وفجأة يتوقف العملاق في مواجهته ، ويشير إليه بذراع ويفرق بالذراع الأخرى .

تتمد إليه يد العملاق بأصابع كلاية فيندس في المحيطين به ، يبحث عن وجه أبيه ووجه المدرس المعجوز فلا يرى غير دائرة من الوجوه يتسم ابتساماة واحدة لا تشع بمعنى ، وتستطيل يد العملاق — أمام رعبه وخفق قلبه ، وتقبض عليه يد الكلابات وهو يصرخ فلا ينفلت صراخه ، يلمح وجه زوجته فيناديها صارخاً فلا شيء وجهها بأي تعبير ، وسرعان ماتحول ملامحها إلى ملامح وجه أمه ، ينادى أمه فتشوح له بيدها رافضة ، وينهال عليه سوط العملاق وهو يقهقه في جنون .

يحاول أن يلفي رأسه ووجهه بذراعيه ويتكور على نفسه ، ويتحدد الوجه في وجه واحد دائري بلا ملامح ، وتمتد يد العملاق وتمتد برجلته فيصرخ والحلقة تدور بلا رؤوس ، ويستيقظ وهو يرتجف ويصرخ .

يفتح عيني ، يتلفت حوله مرتعبا ، ويتلعج حبات العرق المالح
ثمة ضوء خافت يسرب من خصاص الشرفة .

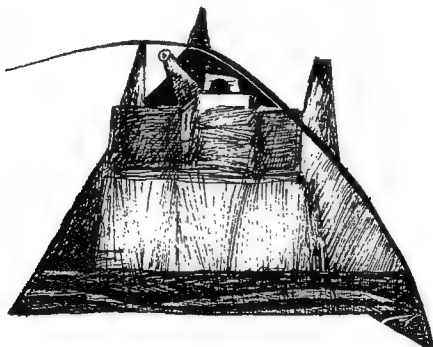
يقف في الشرفة ، يغالب لسعة البرد ويرنو إلى السماء ، إلى بحر رمادي عليه تنف ضبابية .
ثمة ضوء شبيح في السماء وشيئا فشيئا تشف تنف الضباب ، تفقد لونها الدخاني وتمتزق وتنفرق ، يلزب الضوء في السماء وتغيها إلى بحر من الزرقة العميقة ، وتكشف البيوت وجوها صبوحة وجديدة ، وترافق العسايف وتزفرق على سطح البيت المواجه ، وتجنوس عينا في بحر الزرقة الوضيء فتستحيلان فيه من يتاليا الكاكايوس ، صدره يتحفي وكيانه يشف ، منذ كم من السنين لم يشاهد الشجر ؟ — منذ كم من السنين لم يمشي ميلاد النهار ؟ ... كذلك في البكور يطلق مقصلا وشيقا « كان يسافر إلى أصله في بلاد بعيدة » في وسط الأحملقة « في تنفهم المسمم تحيض كلماته صلاتة وجسوره تنفض الوجوه ويلدع الأثني في العيون ، كان يوقن بفعل كلماته بأنها تسلم في إعادة خلق العالم كل العالم ، السرايدب

المعتمة والقامات الجهمية ، الوجه المضيم والناعين والدينان والعنكبوت ، لامة الخير المعجوز على ضعفه ، نظر اليه بنفور وتقزز وهو يخبره بأن أحداً من أصدقائه لم ينطق بلفظ يرغم بشاعة التعذيب ، لحظتها أحس بأنه تلقى طعنة مفاجئة ، أحس بأن رجولته قد امتنت ، هم بالهجوم على الخير المعجوز ليطبق على أنفاسه .

حريق هائل ناحية الشرق ، شريط قان يشق السماء ويمتد طويلا في السماء الفيروزية ، ينفرج الشريط القاني قليلا ، تطل منه الشمس ، تخرج الشمس قرصا كبيرا من اللهب الأحمر ، زقزقات العصفير ، بعضها يتقافز وبعضها يطير الى البعيد ، الشمس تتحول الى حدقة برتقالية كبيرة ، الشمس ، العصفير ، البيوت ، بوجوها الصباحية الجديدة ، قرص الدم ، رآه يفوس في البحر منذ أبام ، والسراديب والقامات الجهمية وأطراف العنكبوت ، ويتشكل بداخله شيء هلامي ، كائن جديد يتخلق ، يشيع فيه دفء صدره ، وتبين ملاع الكائن الجديد شيئا فشيئا ، وجوه قديمة ، ووجوه جديدة ، مشاهد وتذكارات ، ويمنح خياله في الكائن الحي النابض ، ويسطع فيه فكره ويملو بعض الملاح والتفاصيل ، ويسرع الى مكتبه ، إلى القلم والأوراق ، ويتوهج كيانه ، تسطع كل ذرة فيه ، وينطلق القلم وتندفق الكلمات ، كلمات جديدة ، سطور حية ، اين كانت هذه الكلمات ؟

ويندفع محمومًا ليقترّب من رؤيته ليجسدها .

ويفتح الباب في رفق ، ويطل الوجه الحبيب ، وتبتسم عيون الحب فيبتسم منتشيا وملوحا بيده ، ويندفع في الكتابة .



الكمسرى والعسكرى

هشام قاسم .

كان القطار يسير فى طريقة المعهود ملتزما دون أدنى انحراف خطى القضيب المتوازيين .
يمضى بين المزارع ويعبر الرمال الصفراء ويمر بين الجبال الصخرية وهو صامت سوى نغير
صفارته الذى يصدر منه من حين إلى آخر . أى أنه يسير كالألف .
... لكن حدث فجأة ما غير هذا كله .

اقترب المحصل من مجموعة الجنود الواقفة بباب القطار وطلب الأجرة . تبادل الجنود
النظرات .. أبتسموا ثم ضحكوا وأحدثوا هرجا ومرجا فتقاذفوا أغشية الرأس وضربوا الأكف
بالأكف .

صاح فيهم المحصل ليسكتهم فيستطيع جمع أجرته . فلما فشل دخل فيما بينهم وحاول أن
يجذب فردا .. فردا يطلب منه الأجرة . لكنهم ألغوا حوله ووضع كل منهم ذراعه فوق كتف زميله
وداروا من حوله وهم يصيحون مغنيين :

— حرام عليك يا كمسرى .. تاخذ فلوس العسكرى

يقن الكمسرى من فشله فى تحصيل الأجرة فشاركهم الغناء أثناء ادوارهم من حوله ثم
تركهم . فلقد كانت هناك موجة غلاء جديدة شملت أجرة السفر .

أثناء توجه المحصل إلى مجموعة أخرى من الجنود الواقعة باخر أبواب العربة شاور لهم زميلهم الجالس فوق الرف العلوى الخشبي بكلتا يديه فبدؤا الغناء بمجرد اقترابه منهم :

— حرام عليك يا كمسرى .. تأخذ فلوس العسكرية .

تكرر نفس الشيء عندما توجه إلى العربة التالية شاور لهم زميلهم الجالس فوق الرف بالبدء فى الغناء عند اقترابه .. وهكنا بقية أبواب العربات .

هكذا ظل الغناء داخل القطار يزداد بالتدرج حتى وصل الكمسرى لآخر عربة كانت كل أبواب القطار تتصاخب بالغناء فى وقت واحد متزامن :

— حرام عليك يا كمسرى .. تأخذ فلوس العسكرية .

ثم بدأوا يقسمون غناءهم فيصبح جنود أول عربة مثلاً « حرام عليك يا كمسرى » فترد عليهم آخر عربة بالمقطع الثانى يعقبها عربات المنتصف المقطعين معا ، أو عندما يبدأ جنود عربتى المنتصف فى الغناء يردد مقاطع الغناء من خلفهم كالكورس جنود بقية العربات . عندما يسرع فى الغناء العربات الأولى ترد عليها العربات الأخيرة الغناء بالانقطاع البطيء المتقطع حرام .. عليك .. ، يا كمسارى ... تأخذ .. فلوس ... العسكرية . يعكسون وضع الجملة « تأخذ فلوس العسكرية حرام عليك يا كمسرى » ثم يرددها جنود عربة أخرى معدولة . أو عندما يغنى جنود عربتى المنتصف بصوت فرح ، يردد جنود بقية العربات بصوت نبرات حزينة منخفضة حرام عليك .. حرام عليك .

هكذا أكمل القطار رحلته ماضيا بين المزارع .. عابرا الرمال الصفراء .. مارا بين الجبال « ينزل وادى .. يطلع كوبرى » وهو يتراقص على قضبانه مرددا الغناء « حرام عليك يا كمسرى .. تأخذ فلوس العسكرية »

ثار القطار ولم يعد يمضى فى سيرة كالألّف .



اشعّاز

وقت لبيدبا

ادريس علي .

المغرب

« .. ولكن لأنه يرى مي جميع الاتجاهات طرّقا ، فهو محكوم عليه بأن يزيغ عن الطريق باستمرار . »
غالتر بهامين —

« وإن وجدت نعل بأرض مضلة
من الأرض يوما فاعلمي أنها نعل . »
— جيل بيثنة —

أنا قرين الليلة وبعلها

بشارك البحر !

سيجعل ناراً لخطوك تمشي بها فتبه
أجبال طريقاً تراها ، ولا سور يغلّق أفقك
كل اتجاه لكذلك طريق تضيء إليه السموات
تعتبرها كوكباً نازحاً شردته مداراته ويخرج إلى ظلمة
لا انتهاء له .. لا منارات ذاكرة ..
لا شية .

أنا قرين الليلة وبعلها

كاهن التخل أنا وغشير العراء . شفاعته الريح لي — أنا — وشفاعة البحر . لي اللعب العسير
الأغنى وعناية الطلل العميق . أنا عراجين الوقت تشيع لي ، عراجين الوقت العظيم . أنا الغابر
في مديني السعيدة : « أور » « أوروك » « أورشليم » « بعلبك » « بابل » « حضرموت »

« عَمُورَة » « سَلُوم » « سَبَا » « إِزْم » .. إِزْم . البعيدة ذات العماد العلية . أنا العبور الى
القماء الأول : الثور الذي لم يتسلخ عن ظلمته ، الظلمة التي لم تتسلخ عن نورها ،
أنا المنبر المزمي بين العين والقلب
أنا العابر والمنبر والعبور
أنا تحليل الإستعارة .

ثِيْلَة ثِيْلَة

— بغد ليلته العالية —

يحتفى وجهه القريب

مثل بَرَح من الرمل تحفه ريح على الأفق

والطريق الآتية

من غد شامخ مفرع بالظلام اللهب .

بَلْقِسُ ..

يا ذات الساق السبابة التي كسرت قواير صرحي وسبت أشجار السريّة المخروسة بأقنوم

الريح !

يا السوار السعيد الذي يعبّره التهر وأسراب الطير السراع ، وفبره الغشب والزفت السلسيل

ولا يعبّره بزي !

يا التي لها قداسة الجلع والزهرة !

بَلْقِسُ ..

هذهدي .. وسباي سرحتها مسامي

(سرحت طاووس المرأة التي السدحت لرغبي حديقة وأدخلتني مواسمها الشرسة

البعيدة ليقبس أعشاتها بخمائي . سرحت أنفاسها التي لفحتني حين مرزث بين غفلة سناها

ويقين الشمس . سرحت ألعافا ولواكها السفل) هذهدي .. وأنا في سراي إلى دماي

السابق

(سرحت جسني كله ؛ لجرمه وسحاباته ، عاصيره وسنايله ، يا ميمته وسلذه ، حجرة

وموجه . سرحت الارض والسما ، الليل والنهار ، ما بين يدي وخلفي ، أجراسي التي من ماء

ونرجس . سرحت أمشاط نسائي القمرات ، أباريق السلاطين وطاساتهم ، عكاكيز الولاة

العجزة وأقراط حفيداتهم ، أسس المدائن وسياجات القرى ، لؤلؤة البخار التي لم يفرح بها ،

طيلسان الغروش ، أسطرلابات الشعراء الواقفين على قيام مشيتي وأقاليم سديي ، طوق الطفل

المؤتاري كنفوس من الأقمار والواقع والهديان ؛ الطفل الذي لم يغادر عينيه مغزل أمه النافر —

كنهم سيد — في ذروانه السعيد ، أكف جاراته التي طارت في سرادق مساء مسيح بالحياء



والقناديل والعيد المنسي ، سبل القوافل المخفورة في مُنْفَرَجِ الخدائد الطويلة ، عمائل
الطبول والأصوار والسُيوف ومفاتيح القلاع القديمة . سرّحت مسامير المَوْتِ المُستسلمين
لمساميرهم ، سروج الفرسان الذين سقطوا في هَرَجِ الثياحين . سرحت سلاّلات من الهُتاف
والرأيات والثبوت والذهاب والخرس والغزوات والأقواس وقلنسوات المُهرجين . سرّحت
الأسوار .. الأسوار ..

الأسوار وأسرّحت ..

ويقيث عارياً في برّقي الأخيرة ، في لشوري السدومي (هدهدي .. والسلاطين سلاطين يأتون أسوار سبّا من كُلِّ فجّ شحيق وينسون .. غير أسنك
السهران في ليل ماديّه ؛ الكفيل بقرايينه الأولى .

(سرّحت الحروف كلّها والأسماء كلّها واللغات كلّها . سرّحت .. غير كفي التي لسيثها في
نارك واستقرّحت في الرماد السابيع من حريق المقدس على كزسي في برّية فسيحة كالشجرة
وسبّحت .. لي)

هدهدي .. خفقة يحترق مصادقات البوصلة التي لتجارين يضحكون من مصادقات الماء وأنا عال
شامخ كالتعاس .

(سرّحت البرّ والتبخر أيضاً وصيرت في لا مكان) .

بلقيس ..

يا الموجة الأولى التي سبّحت حركة الماء الأوّل والطوفان والسيلاح الأيام السبعة الى مقاماتها
السبعة

يا التي لها قداسة الملح والزهرة

أشهد أنّي اخترت سلاسل وسقوطي الجميل .

قِصَائِدُ مِنْ دَفْتَرِ الْبَرَاءَةِ

مَهْدِي مُحَمَّدٌ مُصْطَفَى

« ١ »

« إِلْحَنَاءُ »

أَجِرَ اللَّيْلَ ، رَجَعْتُ !!
فَالْحَنَى ، وَجْهَ الْمَدِينَةِ .
وَتَلَاوُحِي ، بِمِثْلِ وَجْهِهِ .
فِي فَصِيدَةٍ !!

« ٢ »

« سُنْدِيَادُ »

مَا الَّذِي أَلْعَبَ السُّنْدِيَادُ ... ؟
لَا فِتَاكَ الشُّوَارِعِ .. !! .
أَمْ وَجْهَهُ الْقُرُونِي .. ؟
فِي مَسَاءَاتِهِ الْمَوْجِسَةِ ..
يَتَسَكَّعُ عِنْدَ الْمَقَاهِي ،
وَكُلَّ صَبَاحٍ يَرَى ،
وَجْهَهُ النَّبَوِيِّ
— عَلَى طُرُقَاتِ الْمَدِينَةِ —
مَتَّشِحًا بِالرَّمَاذِ .

« وَطَنَ »
 لَمْ أَسْرِقْ نَاراً ،
 كُنْ أَصْبَحَ شَاعِرَ .
 بَلْ طَمِعاً مِنْ عَيْنَيْكَ .

« ٤ »

« عَادَة »
 كَانَ يَتَسَى ،
 وَيَطْرُقُ بَابَ الْمَسَاءِ

يَفْرُقُ الْقَلْبَ ، فِي غَيْمَةِ الشَّعْرِ ،
 وَالشَّعْرَ عَلَمَةَ الْحِكْمَةِ الصَّمْتُ ،
 فِي سَتَرَاتِ الرَّجِيلِ .

« ٥ »

إِمْرَأَة
 قَالَتْ : هَلْ تَتَرَخَّدُ فِي الْمَلَكُوثِ ... ؟
 أَمْ تَقْسِمُ السَّمَوَاتِ .. !
 وَمَتَابِلَ حَقْلِ لَمْ يُولَدْ ،
 بَيْنَ السُّرَّةِ وَالطَّنْفِ

« ٦ »

إلى أبي محمد مصطفى

« رَجُل »
 كَانَ مَدِينَةً ،
 مِنَ الْأَخْزَانِ وَالْبُرُوقِ ،
 تَسْكُنُ الْمَسَاءَ ،
 يَغْرِسُ الْمَلَامِيحَ الْحَزِينَةَ الْبِلَادِ ،
 فِي تَسْرُّبِ السَّمَاءِ بِالْذَّخَانِ ،

.....

حَيْنَ مَدَّ فِي الْفَرَاغِ وَجْهَهُ ،
وَجِيداً ... لَامَسَ الْأَلَمَ .

« ٧ »

« حَيْنِينَ »

حَيْنَ كُنْتُ بِلَايِي ،
وَنَهَرِي الْمُسَافِرَ ،
كَأَنَّ الطَّبَاشِيرَ ، وَالْحِجَةَ غَامِضَةً .
وَالْتِيَارِقُ نَائِبَةً فِي الْقَضَاءِ .

« ٨ »

« الْإِطْطَارُ »

فِي الْمَسَاءِ رَأَيْتُكَ مُنْكَسِراً ، تُحْمِلُ الْإِطْطَارَ .
وَالْمَوَاوِيلَ ، تَابِضَةً بِالْفِرَازِ .
مَا الَّذِي يَشْتَهِيهِ الْمُسَافِرُ ،
مِنْ شَبَقِ الْإِفْغَرَابِ
صَرْتَ مَتَقِي الَّذِي لَا يَجِيءُ .
يَصْنَعُ الْقَهْرُ ، مِنْكَ قَرَابِينَ .
تَسْكُنُ نَاراً ، وَتَسْكُنُ لَيْلَ الْعَذَابِ .
وَالثَوَائِدُ تَسْأَلُ عَنْكَ الْحَلِيجَ ،
تُفْتَحُ الْبَابَ لِلْمَدِّ — كَيْ يَنْحَنِي الْقَلْبُ —
تَحْتَ الرِّمَالِ .
يَغْتَرِبُ الْأُسَيْلَةُ .
— هَلْ تَفُوزُ عَدَاً ، ... ؟
— لَسْتُ لَدْرِي تَفْجُرُ نَهْرَ الْغِيَابِ .

« ٩ »

« نَهْرُ »

هَذَا سَلَامُ الْقَلْبِ وَالْمَنَازِلِ الْمُعْلَقَةِ .
هَذَا سَلَامُ الْجَسَدِ الْمُرْتَدِّ .

أَبْعَثْ عَنِ هَوَى وَعَنِ قَصِيدَةٍ ،
 أَهْرُ فِي ذِمِّي جِيَادَهَا .
 أَرَأَيْتَ الشَّمْسَ عَلَى شَوَاطِيءِ النَّهْرِ .
 النَّهْرُ كَانَ يَلِينُ ،
 وَكَنتَ فَوْقَ ظِلِّهِ أَكَلَمُ الْوَطَنِ .
 لَسَالِمُ الْعَيْنَانِ فِي غَيَابِهِ .
 لَسَالِمُ الْجِيَادِ تَخَوُّ غُشْبِهِ الْأَخْضَرِ
 (أَلْبَصِرُ فَوْقَ شَوَاطِيءِ .)
 جُمُيْرَةُ الْأَخْزَانِ .
 أَقُولُ هَذَا حُزْنِي .
 عَلَّمَنِي أَنْ أَدْخُلَ الْقَصِيدَةَ .
 مُلْقَعًا بِعُشْبَةِ الْوَطَنِ .

« ١٠ »

« هَيَّاكَ لَكَ الْمَوْضِعَ الْآمِنَ ، فَاجْلِسْ »

وَإِنْ أُرِدْتُ أَنْ تَنَامَ .
 لَهَاكَ قَلْبِي لِرُحْمَةٍ مَبْدُودَةٍ ،
 فِي اللَّيْلِ حِينَ تَهَجُّعُ الْأَشْيَاءِ .
 نَنَهَضُ مِنْ رُقَادِنَا .
 نَمْشِي إِلَى مَنَازِلِ الْبَرِّيَّةِ .
 تَسِيرُ فِي الْقَصَاةِ ثَوْبِنَا الْمُهْلَهْلَا .
 نَأْكُلُ لَحْمَ الْإِلْهِ وَ التَّرَاةِ .
 — سَأَلْتَنِي مِنْ أَيْنَ ؟
 — أَلَا أَبْنُ هَذَا الشَّعْرِ ،
 إِذْ يَجِيءُ مِنْ بَرِّيَّةِ الْهَوَى
 نَطِيرُ فِي الْقَصَاةِ وَخَدْنَا .
 كَأَنَّا مِنْ لُطْفَةِ لَيْسَ لَهَا رَجَمَ .

« بَلَلْ »

بَلَلْ فِي قُبَيْصِ الْهَوَى .
 بَلَلْ فِي لَيْبِصِي أَنَا .
 بَلَلْ فِي الدَّمَاءِ
 الرِّبَاخُ الَّتِي كَسَفَتْ سِرَّهَا
 قَالَتْ : الْمَاءُ مِلٌّ وَالتَّهَرُّ .
 لَفْذَيْنَا إِلَيْهِ ،
 لَخْدَتْهُ عَنْ يَمَامِ الْفُضُولِ ،
 عَنْ الْحُبِّ إِذْ تَرَفَّدِيهِ لُبَّاسًا ،
 فَضَاخَكُنَا .. وَ أَمَالَ الْجَسَدَ
 نَحْوَ الْقِدَامِنَا .
 ثُمَّ أَلْقَى مَوَاعِظَهُ وَاسْتَرَاحَ .

« سَلَامْ »

هَذَا سَلَامُ التَّيْلِ يَا امْرَأَةَ .
 هَذَا سَلَامُ الْجَسَدِ الْقَتِيلِ .
 فَأَبْطِئِي السَّيْرَ عَلَى صَاحِنَا .
 وَضَيْدِي الْمَسَاءَ
 مَنَازِلًا تُسَكِّنُهَا الدِّهْمَاءُ .
 فَنَحْنُ أَهْلُ الْوَطَنِ الْقَاتِلِ وَالْمَقْتُولِ .

« غِنَاءْ »

غَنَّتِي ، غَنَّتِي ،
 أَيْهَا الْمُنْحَنِي ذَاخِلِي .

« رَجَعُ »

إِنْتَظِرْكَ فِي حَانَةٍ ،
 مِنْ زَمَانِ الْخَيْنِ ،
 وَتَبَلَّتْ حُزْنِي ،
 عَلَى طُرُقَاتِ الْغُيُومِ ،
 وَتَادَيْتُ هَلْ تَذْكُرُ الْمَوْتَ وَجْهَهَا ... ؟
 يُبَلِّلُ حُزْنَ الْمَوَائِلِ ،
 يَسْكُنُ ظِلَّ الدُّعَانِ ،
 وَيُغْرَسُ مَيْمَنًا ، بِهَاءِ الْجِرَاحِ ،
 وَدَ الْأَ لَمْوُثِ بِيَاءِ الْكِتَابَةِ ،
 فِي غَايَةِ الْإِشْتِيَاءِ .

« رَحِيلُ »

تَعْلَمُ الرَّحِيلَا .
 دَوَى حُرُوفًا لِلْمَدِينَةِ الْمُرَاوَعَةِ .
 وَرَأَوْدَ الْقَمِيئَةِ الْوَطَنِ .
 وَيَعْتَرِ الْأَحْزَانَ فَوْقَ الثَّرْبَةِ الْثَبِيلَةِ .

.....

فِي ثَرْبَةِ غَرِيَةِ الصُّلُوعِ .
 تَسْتَبَلَّتْ غَيْتَاهُ ،
 ثُمَّ أَلْقَتْ الْبُدُوزَ ؟

خشب / حصان
مفتون بدهشة ورده
بتواجه الزمن الخروج
وتفجر اللون البهيج
في عب كون .. فحم
آمنت بالانثيا
دهشة طلوع الوش من ماء الحموم
— عصفور —
آمنت بالاوليا
خرجة تابوت مطفى ف ضل لنضه جاز
— ورده —

صلصال / تاريخ
مجد الخيول الطين
زمن والف زيم بالفصب
يتحرك
شعاع مفرد وحيد
عصفور
جناحه الكسر على قورق
« زمني مهوش زمني »

ورده
تفتح عينها ف ضل دخلة ليل
بدائي ملمسة ناعم
تعب من دمي
« زمني مش زمني »
بره التاريخ : — ماء الحموم / التابوت / الخيول الطين
تتجمع الأزمنة : — العصفير / الورود
تسهل
وتقلا صدرك الحموم
نحاس

الوشم
شحاته العريان

وردان

منير فوزي

كان « عبد الرحمن منيف » يُخرج بندقيته ،
ويصُوبها باتجاه الوطن العربي .
بينما كنت أنت يا « وردان » :
وحيداً ،
تتازعك الأضداد ،
ويقتلك الوسمي .
وبين انتهاء المواعيد والنقط ،
كانت بلادك تسعى وراءك ؛
كي تقتلك !
كان لابد أن تدرك الجوهرى .
والبداوة :
يفصلها النقط عن مدن ،
تتساقط خلف التخوم .
ويرتادها الطير ،
من كلّ جنس .. ولون .
كنت تدخل قلبي ،
و « عبد الرحمن منيف » يسيء طلقته
الثانية
لاقتصاصك .. أو لاقتصاصي :
وبين انتهاء المواعيد والنقط :
جسراً ،
من اللعنة الدائمة .
ربّما مرّ في خاطرك ،
لحظة .
اشتاء القرد
لكن طلقه « عبد الرحمن منيف » أصابتك
في مقتل ،
مظلم اغتيل من زمن :
حلمه القومي .
...
كان لابد أن تدرك الجوهرى !

* وردان : كليب ميد ، رفيق « زكي نياوي » بطل رواية « حين تركنا الجسر » للروائي العربي (السعودي) : « عبد الرحمن منيف » .

• أغنية الفرح والموت • مدح منير •

ظهرت ..
 بوادر شعرف جيني
 خيبي
 لا الغرب
 يفضحوني
 الترك
 يرحموني
 وديني للمالح .. وسيني
 إرميني
 تعرف عيوني شارع الموج والشعاع
 إحدقني قوت المسافرين
 قطعني جيش الدفاع
 دخلت عساكر برونز شقوا البطن علشان الذهب
 وبدون سبب
 الليل .. يمسك ف الخشب
 وانت النوارس .. والشرع
 وأنا الشتا والهيب
 إغفرلي
 كسر القزاز
 واغفرلي أحضاني و حرمان
 ولعناتي وغفرائي
 والإنحياز
 لشوق الورد
 وعيون العنب

★ ★

إستدرجتني الفضيلة ،
بين سلم البيت الخشب
وسوق السمك والعييد*
إذ يعلا صوت الملازم والشرادم
ف أمر الطاعة والشورى
وفصال الجوارى
والحديد ..
ومبادلة الذهب والفضة بالأشعار
والسلعة بالأفكار
مع دخول الصبايا ف الزجه
وعزف الناي
وفلاح بالحمار

ودكانين
مفتوحين
ع المشربة القزاز
أشرب
وف ضل مين: أهزب ؟
أهبط
وف حضن مين أسقط ؟
أصعد
وف شرع مين .. أصعد ؟
والقمر
يبدارى وشه عن جبين اليايس
والضى مجروح القدم
من قزاز الحادث
وتجار العييد .. والعسل .. والشمع
إستوطنوا ف العيوز السود
من قبل ما تصيح
مملكه ... للدمع

ودينى للمالح

.. وسينى

إدينى حق المواطنة ف العيون السود

إذ تتسع

فنبداً

ف السقوط

ودينى

جنب اليه

أعطش .. واشرب .. واموت

إرمينى .. فوق الريح

انقل شرار الشرار الماس لكوم القش

نجينى

ف التنى

وانام

كان .. ياما كان

لما الحمام إنديح

كان العريس سهران

يوارى الضل والضوء والشبح

زق العريس

دروع الحرس .. والصخر

وربح

وسابنى وحدى

سابنى .. وحدى

وحدى

للـ .. فرح .

تواصل

في القصة

● « المسافات الضيقة » قصة قصيرة للسيد عبد العزيز نجم : انهار منزل على أسرة ، لم يبق منها سوى شاب . الشاب يبحث عن مأوى . أخيراً يجد شيئاً يضم جسده في الاسكان لإدارى . هذه بؤر ثلاث ، تُنسج حول أئى منها قصة ، وهذا ما فعله الكاتب ، فتعددت مراكز اهتمام القارئ . ولو حذفنا أحداث تهم المنزل ، ورحلة البحث عن مأوى لاستقامت القصة .

وهذا لا يعنى لزوم وحدة الحدث ، فممكن — كما هو معروف — أن تنشأ القصة من تراكم أحداث صغيرة . والشرط هنا ألا يتضخم حدث ما ، فيحيل بقية الأحداث إلى مقدمات أو ذيول تستدعى التدخل الجراحي بالبر .

● « البحث عن رجل مريض » قصة قصيرة للقاص عبد الغنى السيد — الاسكندرية : صديق يبحث عن صديقه في وإحدة من مستشفياتنا العامة بعيوبها المعروفة . على القصة أن تقول شيئاً أبعد من مجرد نقد ما هو عرضى في حياتنا . ولا يتأق لها ذلك إلا بالاشتباك في علاقتنا الاجتماعية والإنسانية .

● « المتفرجون » قصة للكاتب محمد عبد الحليم — ههيا — شرقية : هذه قصة خطيرة ، في جانب من جوانبها . فنبفس كلمات القصة :

« علا هتاف الجماهير ، وتمول إلى جنون » .. « اختفت المرأة (الراقصة) من فوق المنصة دون أن تشعر الجماهير » .. قلة صغيرة — من الجماهير — لم يتحول هتافهم إلى جنون ، رأت المرأة تسقط من فوق منصة « الرقص » .. اعتلت القلة الصغيرة المنصة وبدأت تشرح (للجماهير) « .. ضاع صوت ومنطق القلة الصغيرة وسقط صياح الجماهير وجنونهم » .. « بدأوا يصيحون هم الآخرون ثم أخذوا يرقصون » .

ثرى لو طبقنا القاعدة التى وضعها القصة « ضياح صوت ومنطق القلة الصغيرة وسط الصياح والجنون » هل كنا نشهد تحقيق دعوات كبرى ورسالات عظيمة غيرت التاريخ ؟ ألتست معى أن ما نقوله القصة خطر ، وفي حاجة إلى مراجعة منك ؟

● « اغتيال » قصة لعبد السلام أحمد ابراهيم ، قنا : صفحة ونصف . زوجة تسحب فتاة

من بين عدة فتيات ، وتقدمها لزوجها ليزيحها عشاء بعض ضيوفه . ماذا يعنى هذا ؟ فى الحياة ، كما فى الأدب ، لكل حدث منطق ، قد نعيم عنا عند النظرة الأولى ، لكن منطق الحدث وعقلانيته — أيضا — دائما ، كامن هناك .

● « برج شباط » قصة قصيرة للقاى مراد صبحى متى — دمنهور : فى « موضوع » القصة القصيرة ليس كل ما يعرف يقال . هناك الاختيار ، الاختيار فى الأحداث ، وفى الكلمات ، وفى الأشخاص . وليس كل قصة عن « برج البراجنة » مطالبة بأن تحكى قصة الفلسطينيين !

فقرات كاملة واجبة البتر ، حكايات داخلية لو استقلت بنفسها ، لو عاجلها الفن لكانت قصصا . على أن « الأسلوب » فى حاجة إلى لحظة وجدان . فى حاجة إلى أن يشتغل ليعض .

● « مقام الشيخ على » قصة لتركيا ابراهيم — بور سعيد : نحن فى مدينة « بور سعيد » بعد أن حطَّ عليها التغيير . والكاتب يطلق هذه المقولة المجردة « كان الجميع منهمكين فى التكيف مع الأوضاع الجديدة » ، ثم يتبعها بهذا التوصيف المجرد أيضا حين يتحدثنا عن شخصية القصة « استقال من وظيفته .. حاول أن يجمع ثروة .. لكنه لم يكن سوى سمكة صغيرة اعتادت الأسماك الكبيرة على أكلها » .

نحن لسنا إزاء قصة ، بل وصف نجمعى خارجى ، مجرد جمل ميتة بلا نبض وبلا حياة .

محمد روميش

فى الشعر

● الصديق الشاعر السيد ابراهيم عطيه ، كفر صقر ، شرقية : قصيدة « تجربة » ، تفتقر إلى « التجربة » الشعرية الحقيقية ، وتغفل بالمبارات التقريرية التى تقترب من التعبير إلى « النثر » بقدر ما تبعد به عن التجسيد التصويرى ، الذى يفرق بين الشعر وبين الكلام العادى .

● الصديق الشاعر رفعت عبيدة ، العمار : ما أرسلت به لا يعنو أن يكون زجلا شعبيا . ويفتقر — حتى فى إطار الزجل — إلى وحدة موضوعية تربطه ، وإلى الوزن فى بعض المواقع . ولا يفعل فى بعض السطور سوى أن يردّد بعض الشعارات والأمانى القومية أو الوطنية ، التى يعيش بها وطننا العربى ، مثل : « كلمتنا واحدة واحنا أمة عربية » ، « فلسطين حرّة عظيمة أرض عربية » ، « يا نعيش يا نموت يا نحرّر كل أراضينا » .

● الصديق الشاعر أشرف الشافى — كلية التجارة ، جامعة الاسكندرية :

قصيدتك « حلوته عربية » محاولة تشى بروح وطنية عربية حارة ، لكن القصيدة مع ذلك

تعتمد على رموز صارت كلاسيكية ومستهلكة في الفهم والوجدان العربى ، مثل رمز الديب ورمز
المزة وبدلة الرقص وغير ذلك ، من رموز صارت أليفاً ، بينما على الشاعر أن يكون مجدداً لا يطرق
الشائع والمبذول . بالقصيدة مقاطع طيبة ، مثل :

« صلاح الدين يتواعد مع اولاده هناك فى الأرض

ومتعاهد مع بلاده

يصلى الفرض

يحط عياله قدامه

يعلمهم ، يفهمهم

إن العاصى مش هيتوب

وإن قدرهم المكتوب على جيبنهم

يرجع أرضهم بالطوب » .

ونشكر لك ثقتك الكريمة فى « أدب ونقد » ونأمل أن نظل أهلاً لهذه الثقة الغالية .

• الصديق الشاعر فتحى أبو الحمد — دشنا — فنا : قصيدتك « ستعود عربية » تعانى
من العديد من الارتباك فى الوزن ، مثل « فى فم الأعداء طرية » ، « فالقدس مدينة عربية » ،
« ممتطى جواداً عربياً » — الصحيح : ممتطياً جواداً — ، « ويقود الأمة بشجاعة » .

• الصديقة الشاعرة صفاء محمود عزت : قصيدة « سندريلا الأصيل » خالية من الوزن
تماماً ، على الرغم من أنها تنتهج الشكل العمودى فى الكتابة الشعرية . هذا فضلاً عن خلوها من
الصور الفنية ، وتكرارها للكلام والأفكار المعادة ، والكثير من الضعف اللغوى الذى يؤكد ضرورة
الاهتمام بالنحو واللغة والصرف ، فذلك أدوات لا بد من امتلاكها والتحصن بها قبل البدء فى الشعر ،
إذ هى من شروط الكتابة عموماً — أية كتابة — ناهيك عن الكتابة الشعرية .

فليس من المعقول مثلاً أن يقول الشاعر « قد الأفكار .. قلب قد جعلته عليل .. وغياك
صنع منى .. إنسان مليل » ! فالخطأ النحوى واضحٌ فى « قلب » و « إنسان » ، والخطأ الصرفى
واضح فى « مليل » ، وهو يقصد ملولاً ، من الملل !!

ح . س



حوار مع مارسيل اسراييل :
الحركة التقدمية المصرية
ليست من صنع الأجانب
أحمد اسماعيل

« استرعى أينما الأرض الطيبة
فلا تزال الجذور الحية
في الأعماق
تتدف بثمارها في وجه أعدتك »

بيرل بيك

من بين هذه « الجذور » ، تأتي هذه الثمرة — الشهادة .

فقد أثار الحديث الذي أجرته مجلتنا « أدب ونقد » مع المناضل المصري أنور كامل — من بضعة أعداد — الكثير من الجدل و « فتح الشهية » للحديث عن هذه السنوات الحسنة — في الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن .

وهذه شهادة جديدة لواحد من هذا الجيل الرائد ، الذي قدم « أكثر مما يملك » لكي يمنح بلاده الفرحة والتقدم .

إنه « مارسيل اسراييل » ، يهودى مصرى ، اسهم في تأسيس « العصبة اليهودية لمكافحة الصهيونية » عام ١٩٤٧ ، ودعا إلى « تمصير » القيادة في الأحزاب والمنظمات الشيوعية ، وإقصاء الأجانب عنها .

بطاقة ومسيرة

ولد في حي السكاكيني عام ١٩١٣ — لأب إيطالى وأم فارسية .

وفي عام ١٩٢٠ ، أفلس والده ، وكان يملك مصنعا للحليج بميت غمر — فانتقل إلى قرية

ميت برة ، ثم إلى المنصورة .

وفي مصنع والده ، اصطدم جهلاء الصغار الذي يعملون في سن السادسة حتى الثانية عشرة « كانوا بعساء إلى درجة مفزعة » !

ثم عمل مارسيل موظفاً في البنك التجاري الايطالي المصري ، ذلك البنك الذي هربت منه أموال المصريين إلى ايطاليا لحساب الملك فاروق عبر زكي الإبراشي باشا — رئيس الخاصة الملكية — والموظف الكبير بالبنك .

وفي عام ١٩٣٥ ، أصيب مارسيل بمرض الربو ، فسافر إلى لبنان لمدة شهرين ، وهناك تعرف على نيقولا شاولي وفرج الله الحلو سكرتير عام الحزب الشيوعي اللبناني ، وفؤاد قازان ، وأصبح شبيوعياً .

في عام ١٩٣٦ حاول الانضمام مع رفاق لبنانيين وإيرانيين إلى « الفرقة الدولية » لمكافحة الفاشية في اسبانيا .

وعندما عاد إلى وطنه مصر ، مارس أول نشاط سياسي في « عصبة الدفاع عن السلام » التي أسسها بول جاكو دي كومب السويسري المولود في مصر .

وفي عام ١٩٣٨ ، اشترك مع آخرين في تأسيس الاتحاد الديموقراطي ومنهم أحمد فؤاد الأهواني ومحمد نصر الدين .

وفي ذات الفترة — اتصل بمجموعة سلامة موسى في جمعية الشبان المسيحيين ، وجماعة « الفن والحرة » وحزب « مصر الفتاة » .

وفي عام ١٩٣٩ — شارك مع رفاق مصريين ، (وكان الأجنيبي الوحيد) في تأسيس منظمة « تحرير الشعب » . بفرض الاتصال بالعمال ، واشتغل كعامل مخزنخي في شركة المواسير بالمعصرة — « كنت أسجل الأحداث مع العمال لكي اتعرف على احوال هذه الطبقة — وأدركت أن الطبقة العاملة لم تقطع بعد الحبل السرى بمجتمع الفلاحين » .

منذ عام ١٩٤٠ حتى ٣١ يناير ١٩٥٣ — قام بتدريس الماركسية للرفاق المصريين في المنظمات ، وقبض عليه وتمت محاكمته وقام بتنفيذ الحكم حيث قضى ٥ سنوات في السجن ، سافر بعدها إلى ايطاليا وانضم للحزب الشيوعي الايطالي حتى الآن .

شهادتي غير متواضعة !

خمسة وسبعون عاماً ، ولا يزال مارسيل شاباً يتدفق حيوية .

عندما سألته أن يدل بشهادته قال لي : سوف أدلي بها بدون تواضع ! لأن سيبينوزا يقول « إن التواضع أعلى درجات الغرور » !

كما وعدنى بأنه سوف يخالف « تاليران » الذى قال « إن الكلمة أعطيت للانسان لكي يفنى أفكاره » !

قلت : ما هى حقيقة الدور الذى لعبه الأجانب فى الحركة الشيوعية المصرية ؟ على المستويين : السياسى والثقافى ؟

اجاب مارسيل : ما يميز الحركة الشيوعية المصرية منذ عام ١٩٣٧ هو ذلك الصراع بين تيار ينادى ويدافع عن قيادة مصرية خالصة ، وتيار آخر لم يكن يعطى أهمية لهذا المبدأ . وكان لكل من هذين التيارين أنصارهما من الرفاق المصريين والأجانب . وبدراسة كافة الانقسامات التى وقعت فى الحركة الشيوعية المصرية ، وظهور أول تكتل عام ١٩٤٨ ، ثبت أن السبب الرئيسى هو ذلك الصراع . صحيح أنه ظهرت فى داخل الحركة اتجاهات ثورية وأخرى انتهازية (كما هو الحال فى كافة الأحزاب الشيوعية فى العالم) . ولكن ما يميز الحركة الشيوعية المصرية — بصفة خاصة — هو ذلك الصراع من أجل مصرية القيادة .

إلا أننا نرى أن التيار «الأجنبى» — والذى يشكل فى حقيقة الأمر أقلية ضعيلة فى داخل الحركة — استطاع خلال عدد كبير من السنوات أن يضمن لعدد من الأجانب مراكز قيادة فى أهم المنظمات الشيوعية . فلو نظرنا إلى « حليمى » — وهى أكبر منظمة فى تلك المرحلة التى تتميز بكفاح وطنى عظيم — ومع انفجار القضية الفلسطينية ، سنرى أن كلاً من سكرتيرها السياسى ، وسكرتيرها التنظيمى كانا من الأجانب .

ولفوق ذلك كانت هناك سياسة اعلامية مخططة من طرف الاستعمار البريطانى والرجعية المصرية ترمى إلى التقليل من دور الشيوعيين المصريين والمبالغة فى دور الشيوعيين الأجانب ، لاثهار الحركة الشيوعية فى مصر كمحركة أجنبية — بل يهودية ! وهذا لا يعنى على الإطلاق أن الشيوعيين الأجانب الذين تمسكوا بوجودهم فى قيادة المنظمات كانوا مشتركين فى هذه السياسة الخبيثة ، أو داعمين بها .

شيوعيو ما قبل المنظمات

وفيما يختص بدور الشيوعيين المصريين ، نجد أنه ما بين عامى ١٩٣٥ و ١٩٤٢ — أى قبل تأسيس المنظمات الشيوعية المعروفة تاريخياً — كانت هناك :

- مجموعة شيوعى الحرس القديم من أعضاء الحزب الشيوعى الذى تأسس عام ١٩٢١ .
- مجموعة سلامة موسى ، وكان يلقى محاضراته عن الاشتراكية فى جمعية الشبان المسيحيين ، ومن بين هذه المجموعة خرج الشيوعى البارز فوزى جرجس وآخرون .
- جمعية الفن والحرية — وكان شعارها : ماركس — فرويد — دارون .
- مجلة التطور — وهى أول مجلة يسارية ظهرت فى مصر فى تلك الفترة .

• **اتحاد خريجي الجامعات** — ومن داخله تكونت مجموعة تدبرس الماركسية .

• **مجموعة في قاعدة حزب مصر الفتاة** ، وكانوا مهتمين بالفكر الاشتراكي ، ومنهم خرج فتحى الرملى .

إلى جانب عدد من الشيوعيين المصريين الذين وجدوا في هذه الفترة مثل تحسين المصرى الذى اشترك في تأسيس منظمة تحرير الشعب ، وكان عضوا منظما بالحزب الشيوعى الفرنسى ، ومصطفى كامل منيب الذى ترجم عددا من الكتب الماركسية مثل « تطور المجتمع » ورواية « مؤنقارا » للكاتب الايطالى « سيلوى » .

كل هذه التنظيمات والأشخاص لعبوا دورا هاما في هذه المرحلة فضلا عن وجود عدد من الشيوعيين غير اليهود مثل بول — جاكو دى كومب — مؤسس لجنة الدفاع عن السلام ، والمدرسين الفرنسيين في المدارس الفرنسية مثل بارون وجرتيه وغيرهم .

تشويه الحركة الشيوعية

المبالغة ، إذن ، دور الاجانب لا تهدف إلا إلى تشويه الحركة الشيوعية المصرية — كما يرى مارسيل اسراييل مكملا شهادته .

فقد استطاع الاستعمار الانجليزى أن يخط شعارا — لا يزال مستمرا الآن وهو : « أجنبى يهودى هو مؤسس الحزب الشيوعى المصرى » .

فعندما يقبض على مئات الشيوعيين المصريين ، نجد أن البوليس في ذلك الوقت يعمل جاهدا لكي يكون التهم الأول أجنبيا !

بل أن هيئات البوليس كانت تركز ضد الكوادر الشيوعية المصرية وتتجاهل الكوادر الاجنبية .

مثال ذلك أن جماعة الحزب والحرية ومسئولها أنور كامل — كان مقرها في حى شعبي هو شارع عميد على — وجميع أفرادها من المصريين ، ولم تستطع ممارسة النشاط اكثر من بضعة اسابيع ، بينما كانت هناك منظمة أخرى أجنبية وهى « الثقافة والفراغ » أعضاءها من الأجانب استطاعت الاستمرار في نشاطها . [والطريف أن مسئولة هذه المنظمة هى جانييت زوجة مارسيل اسراييل — المحرر] .

كما جرت العادة بين الأجانب أن يشيروا إلى كافة المنظمات الشيوعية منسوبة لأسماء أجنبية — فهذه منظمة « فلان الأجنبى » وهذه منظمة كذا الأجنبية — وهكذا — بل أكثر من ذلك ان كاتبها فرنسيا أشار في إحدى كتاباته إلى رفيق مصرى بأنه « ملازم مارسيل » !

ويلاحظ مارسيل في دهشة أن الكاتب الفرنسى جيل بيرو عندما اختار أن يكتب تاريخ أحد

الشيوعيين المصريين ، اختار شيوعيا أجنيا (هو هنرى كوريل) وأمل شيوعيا مصريا آخر ، وهو الرفيق شهدي عطيه الشافى . فمن يقرأ الكتاب يخرج بفكرة أن مصر عبارة عن حارة لليهود ، وأن أغلبية الشيوعيين هم أحفاد قبائل اسرائيل الأثني عشرة !

لست مؤسس « الفن والحرية »

وقد وقع عدد كبير من مؤرخى الحركة الشيوعية المصرية فى خطأ « التفسير الرجواى للتاريخ » بمعنى التركيز على القيادات دون الاهتمام بالقواعد العريضة من أعضاء المنظمات . فقد كتب بعض المؤرخين أننى مؤسس الفن والحرية ، وهذا غير صحيح على الإطلاق . فقد انضمت إليها بعد شهر من تأسيسها . كما اعتبرت البعض مؤسسا لمنظمة تحرير الشعب — بينما كنت واحدا من مجموعة شيوعيين مصريين قاموا بتأسيسها مثل حسين المصرى — أسعد حليم — صالح عراى — موسى الكاظم — محمد خضر — هيكل وغيرهم .

فلم أبداً فى قيادة أية منظمة — بل دائماً فى قاعدتها ، ولم يتجاوز دورى حدود المساعدة على تكوين الكوادر المصرية بتعليمهم الماركسية . وقد رفضت الدخول فى قيادة منظمة « حديثو » — رغم التحاى ، وظللت مكافحا مع التيار الداعى إلى قصر القيادة .

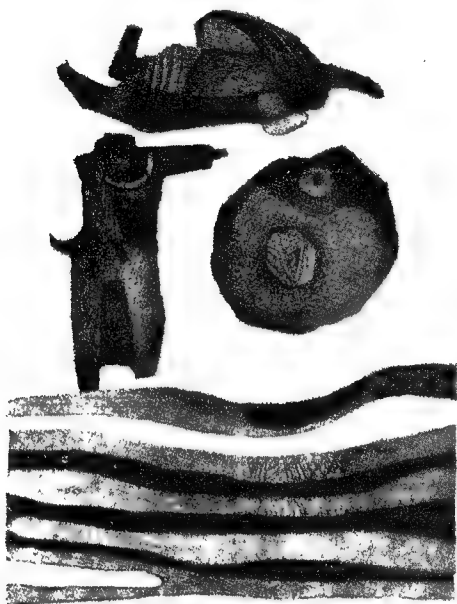
يواسل مارسيل :

وبعد تأسيس حديثو — كنت مسئولاً عن الأجانب ، فقامت بدراسة تاريخ هذه الجاليات ، وأبرزت أنها « احتياطى » الاستعمار البريطانى وعلينا . نحن الشيوعيين — أن نقوم بتحويلهم إلى احتياطى للحركة الوطنية ، واسهمت آنذاك فى تأسيس « العصبة اليهودية لمكافحة الصهيونية » ، وكتبت بياناً — توجد منه صورة الآن فى دار الكتب ، ونشر فى عدة مراجع دولية — فضحت فيه الوجه المنصرى للحركة الصهيونية . والعلاقة بينها وبين الاستعمار العالمى ، ووزعت منه ٦٠ ألف نسخة باللغتين العربية والفرنسية .

وقد دعانى عبد الرحمن عزام مع عضو آخر من العصبة لمناقشتى فى هذا البيان ، وكانت هناك حملة قوية ضدنا إنتهت بالقاء القبض علينا .

الأشجار لا تزال واقفة

وهنا عاد مارسيل من جولة ذاكرته البعيدة فى خمسين عاما مضت ، مشيراً إلى أنه سوف يسافر فى اليوم التالى إلى إيطاليا .. وهنا قال لى : إننى الآن أكافح فى صفوف الحزب الشيوعى الإيطالى ، ولكننى أعتبر نفسى مثل شجرة اقتلعت من أرضها ، وأعيدت زراعتها فى أرض ثانية ، فالشجرة لا تزال حية وواقفة ، ولكن ليس لها نفس الحيوية التى كانت تتميز بها فى أرضها الأصلية .



الحياة الثقافية

حياة وأحلام هند وكاميليا

حسنى عبد الرحيم

واللؤم والبخل الذى تمثله الطبقات المتوسطة الحديثة فى مجتمعنا . ومن خلال العلاقة بين الشغلاتين وأسرتهما (الخلال) فى حالة هند و (الأخ) فى حالة كاميليا ، نستطيع أن نترك الهوة العميقة التى انتهت إليها الطبقات الأدنى من إدمان للمخدرات وتحلل أخلاق وبيع للعرض والشرف وإستغلال للأبناء والأحام مجرد الإستمرار فى هذا الصراع بلا أمل فى الخلاص .

أيضاً العلاقة الغرامية بين « هند » و « عيد » تفصح عن العالم الروحى الذى يتبقى فيه الكثير من الإنسانية لمواجهة وحشية العالم الموضوعى فى الخارج .. فرغم المظهر « السوق » الخارجى للعلاقة إلا أنها مع تطورها تظهر لنا مدى حميميتها وتعرف على التضامن والرحمة والمشاعر الحقيقية التى تحتويها ، إنها بديل عن يؤس العالم الخارجى وتمويض عنه ، ويكون نتيجةها « أحلام » التى يتصلرها عاملان : الأمل فى مستقبل يخرجون فيه جميعاً من هذه الهوة التى لا تفرار لها ، والآخر يد القدر التى تدفعهم جميعاً إلى أسفل .

يتقل « عيد » من السرقة الى « العمل غير الشريف » ، بوسطجى لتاجر عملة ، وينتهى به الطفاف

الإختيار الجديد لـ « محمد خان » فى المنطقة الصعبة والحساسة ، منطقة « المهشين » التى تسمح برؤية جمل التناقضات الإجتماعية ، فهناك على هامش الحياة الجارية تجتمع كل التناقضات ، غابة اليأس وغابة الإحرام وغابة الإحباط وأيضاً ، غابة الأمل والتضامن والإنسانية .

لقد عرض الأدب العالمى وخاصة الأدب الروسى حالات مشابهة ف مكسيم جوركى انغمس فى هذا العالم وعالجه فى « الحضيض » و « مخلوقات كانت بشراً » و ديستوفسكى عالجه فى « مذلولون مهانون » ، وفى السينا كانت الواقعة الايطالية هى التى نحرأت لى تصنع أبطالاً من « صغار المهانين » .

فيلم « أحلام هند وكاميليا » : الشغلاتان الخارجيتان من أسرتهما ، إحداهما مات زوجها والأخرى مطلقة ، ويعيمهما العمل لدى « للتوسطين » والحلم بالخلاص من اليأس .

من خلال تمفصل العلاقات الإجتماعية بين الشغلاتين والأسر التى تعملان عندهما ، نستطيع أن نتبين الدنائة

الله الانسان ، تلك المعجزة .. أنا وأنت .. ناهليون
محمد .. (هند - كاميليا)

لا ينبغي أن تبين الإنسان بالشفقة ينبغي أن
تحرمه !!

الستاريون الذى كتبه محمد خان شديد
الحماسك ، والحوار طيبى تماماً ، ومناطق التصوير أعطتنا
ذلك الشعور بالتناقض الحاد الذى تتضمنه حياتنا . لقد
أعاد محمد خان إكتشاف غملاء فصحى وأعطى أبعاداً
جديدة لفترة أحمد زكى القنطرية . لقد أدخلنا بواسطة
المقدمة التى صنعها للفيلم من نيون بمدينة الملاهى إلى
تلك الحالة التى نعرفها جميعاً فى مدن الملاهى « صناعة
الفرحة » ، والتماسة الحقيقية التى نراها على وجوه
العاملات اللاتى يقمن بإسعاد المشاهدين .

الفيلم إضافة جديدة للواقعية الاجتماعية المتجددة فى
السينما المصرية ، التى تحفر بدأب وصبر طريقاً جديداً
فى الصخر .

إلى السجن بوشاية من صديق له . لكنه يكون قد احتفظ
بالكثير من المال ليضمن مستقبل زوجته وابنته .

ويضيع هذا الضمان أيضاً فى أحوال عادية يقوم به
بأنسان آخرى . وتسرق كاميليا هى الأخرى ثمن
حريتها من زوجها القفل لكى يضيع مرة أخرى وتتحوّل
مجدداً إلى خادمة .

وتنتهى « أحلام » الخلاص الفردى كما أنت ، ولا
يبقى سوى أحلام حقيقية ، طفلة جميلة تواجه البحر
وتنتظرها كل الإحتمالات الممكنة .. إنها لاتواجه البحر
الذى ذهبت ناحيته بإزادتها ، إنها وضعت هناك على
الشاطئ تواجه الأمواج التى تطرح أسئلة كثيرة علينا
نحن الذين نحمل على ظهورنا هذا النظام الإجتماعى الذى
يحطم كل هؤلاء البشر ويضطهدهم .. ولا يبقى لنا ولهم
سوى حلم بالخلاص يتوقف الأمر على تحويله إلى مشروع
حقيقى للتمرد طالما مازلنا قادرين على العمل والضمان .

يذكرنا هذا الفيلم بالكلمات التى قالها « مكسيم
جوركى » على لسان ساتين « لا تعجب يا عزيزى ..

الحين إلى السينما :

صباح الخير يا بابل .. مساء الخير يا روما !!

سينما القرن العشرين صناعة رأسمالية كبيرة تروّج
النوق والقيم بإنتاج كبير — مئات الملايين من
المشاهدين ، هى ليست كالكتاب . إنها الدمج الكامل
للحياة اليومية فى نطق التوحيد القياسى للأيديولوجيا
البرجوازية فى عصر الإحتكار .

ليست الفتيات « كارلين مونرو » وقال الفتيان
« أحبك » « كفيرد استير » ، وحتى الذين ثاروا
فعلوها كما كانت « الثورة على السفينة بونى » . إن أمر
العمل « أكشن » أضفى أهم بكثير من أجراس
الكنائس وآذان الصلاة .

السينما تهازل ؟! والمجد الكبير الذى شيده القرن
العشرون أعلمته ديكورات ، ومماؤه مرصعة بالنجوم
الفاصلو . أيديولوجيته هى بالطبع الأيديولوجيا السائدة
لرأسمال الكبير .

لقد أغلقت السينما طوال السنوات المائة الماضية
الأضواء من المسجد والكنيسة والخمارة ، لقد أصبحت
سلوى من لاسلوى لهم ، وعندما تطفأ الأنوار يصبح
التعساء سعداء ، وينخرط عظمو القلوب فى البكاء مع
كلارك جينيل وأنور وجدى وعبد الحليم حافظ ، ويصبح
الحميع فى الهوى سواء .

فيليني أحكم الحيوانات

يقولون أن الفيل هو أحكم الحيوانات لأنه يتذكر حياته الماضية ، ولذا يسير ببطء ، وفردريكو كذلك دائم التذكر ، وحنتي في المقابلة حنين حول السينا التي تفرق !!

إنه يقابل خصمها ومفتصبها « التلفزيون » من خلال مقابلة يجرها معه « مساعد كيروسوا » للتلفزيون الياباني .

يتذكر فيليني تاريخ السينا (مدينة السينا في روما) ، ويبدأ كل شيء في الأستديو ، وينتهي هناك حيث عمل « روسيالي » معلم « فيليني » الذي ذهب هناك لأول مرة كصحفي لإجراء حديث مع ممثلة أغراء .

لم تكن ذقنه قد نبتت بعد ، وفي الأوتوبس يقابل فتاته الأولى التي تغطي من عاله بعد ذلك يستعيد فردريكو هذا العالم الذي يوشك على الإنهيار ، وربما كان يفكر في أن يجمع من كل زوجين اثنين قبل أن تبحر السفينة !!

نقابل نساءه في الطريق إلى طابو الاختيار قبل أن يخطبهم مكياج فيليني وأثناء العرض نقابل « ماستروياني » وقد أصبح عجوزاً ، ونذهب مع الجميع إلى أول امرأة على الأرض « أنيتا أكيرج » لنجدها وقد شاخت وأصبحت فطهاء كالسينا ، ونستعيد بواسطة الكذاب الكبير « مارشيلو » ذكريات « الحياة اللديدة » .

ينتهي حنين فيليني بالحركة الحاضرة التي نخوضها السينا الآن ، لبأني المنود الحمر من كل جهة مصويين سهامهم إلى الفريق السينائي وفي القلب منه فيليني ، وأمام سهام الصاربلت التلفزيونية يصرخ فردريكو : لن أستسلم !! ، وتقطر السمله .. حسناً .

سيحارب فيليني ، النهاية ولن يهرب من السفينة الفارقة ، لكن الفن أصبح يحارب معركة الأخيرة ، وسيصف المطرون والـ :
ماتت السينا .. عاش التلفزيون ..

ها قد لقينا ماهو عصي على اللقيا !

ها قد سمعنا ماهو عصي على السماع !

لكن الدوام لله وحده ، وكل شيء هباء وقبض الريح ، فاختراع الألكترونيات ، والشرايط المخططة قد أتى بساحر جنيد ، التلفزيون والفيديو كاسيت .

إن الأودات الجديدة هي ملكية شخصية أو عائلية تم حيازتها في المنزل ، ومشاهدتها بين الطعام والطعام ، وتتخللها الزيارات ولا تشتمل على الطقس السينائي (حجر التذاكر .. الاستعداد .. الذهاب .. شراء التيشار أو اللب .. الدخول .. الجلوس .. إطفاء الأنوار ، فالبكاء في الظلمة) .

إن الطقس السينائي هو طقس عبادة أما الأحوال التلفزيونية فهي ممارسة عادية كقضاء الحاجة ، وهي أحوال أقرب إلى البروتستنتية الحديثة ، يملك كل مواطن فيها أخته الخاصة ، ويتوهم أنه سيطر عليها ويستخدمها وقتها شاء .

السينا هي أداة الرأسمالية في عصر الليبرالية والأحزاب ، والتلفزيون هو جهازها في عصر الدولة الاحتكارية ، والكتل الضاغطة ، التي تتعامل مع رعاياها المقتضين كل على حدة .

كل واحد بيته .. بيته .. فيديو .. فيديو .

نوستالجيا السينا

لقد اضطررنا للفلذكة السابقة كمقدمة لمعالجة ظاهرة جديدة هي « نوستالجيا السينا » ، وهي الظاهرة التي رأيناها في « إر هذا الحاز » لبوب فوس و « حنوته مصرية » ليويسف شاهين و « المقابلة » فينيدى و « صباح الخير ياهايل » للأخوين تانينان .

وفي معالجتنا هذه سنكتفى بإلقاء الضوء على ثمة فيليني وثمة تانينان ، اللتين حظي جمهورنا الموقر بمشاهدتهما في الأشهر الأخيرة — ضمن مهرجان القاهرة السينائي — وسيحظى قريباً بمشاهدة « المقاتله » على شاشة التلفزة الحكومية .

الله يرحلك يا فيليني .. مات واقفا وراء الكاميرا .

يمضي الليل ببطء متحسراً على لحظات العشق التي لم تكتمل .. هكذا العشق أبداً .. لا يكتمل .

الحنين إلى اللحم البابلي

الأخوان تافاني ليسا عاشقين للغاية العجوز (السينا) كفيليني ، لكنهما زوجان شرعيان ، وحينهما حنين الأزواج الراضين بالنهاية الطيبة والعيشة المستورة .

« صحاح الخبير يابليل » أو حكاية تافاني مع السينا . فأندريا ونيكولاس اللذان يعملان في ترميم الكاتدرائيات يتركان إيطاليا ويذهبان إلى أمريكا لجمع ثروة ، وهناك يعملان في الجناح الإبطال للمرض « سان فرانسيسكو » ، وبينما يكون الخرج « دافيد جريفيت » ماراً بالمعرض أثناء إخراج ملحمته « مالا يتحمل » يلصق تصميم الجناح الإبطال بالمعرض ، ويصطحب الشابين معه لتصميم ديكورات فيلمه ، وكان أول تصميم لهما فيلا أبيض كبيراً جالسا كالأطفال الستة التي كانت تحرس مدينة بابل عندما حاصرها الغزاة .

يستعرض تافاني المغامرة الكبرى التي هي ميلاد السينا التي يقولان عنها :

« السينا هي اللغة التي تربط بين الناس بالمعنى الحقيقي للرابطة ، وهي اللغة الأكثر شفافية التي تعدى الفوارق بين الشعوب ، وتربط الناس عبر المحيطات ، ولهذا فقط حقق هذا الفن نجاحاً كبيراً ولا يزال يواصل نجاحه على الرغم من أن بعض الناس يعتبرونه فناً ميتاً ، وهذا مالا نعتقه إطلاقاً » .

إن علاقة الأخوين بالسينا علاقة مستقرة إستقرار الزواج ، علاقة إنجاب أطفال وبناء دار على عكس علاقة فيليني القلعة .

بعد تحقيق نجاحهما كمصورين ومصممين للديكورات في هوليوود يعود الأخوان إلى إيطاليا ، وفي

الفيلم تكون العودة أثناء الحرب العظمى كمجندين ليريا كل شيء يخبائه ينهار : العمارة والكاتدرائيات ، ووسط هذا الدمار يحمل الأخوان آلة التصوير السينمائي التي تحفظ كل شيء حياً في شريط لكي تميد بنائه باستمرار بديكورات . إن المناظر الرائعة للأخوين تافاني ترقى في تأثيرها المتنازع على تأثير المعماري ، وتعتبنا ذلك الشعور بالرضا والسلام حتى مناظر الحرب منها .

ألم نقل أن علاقتهم بالسينا علاقة شرعية راضية مرضية !

وفيلهما يجلس على الأبواب السبع للمعبد الذي يفلق أبوابه ، ولا يسير ولا يتحسر ، إنما يتذكر بطيب خاطر .

الوداع أيتها العجوز !

لقد انتظرت عجوز « زوربا » عودته بنينا كان بضائع الغواني صغيرات السن ، والسينا تنتظر أيضاً عودة عشيق ما . لكن عقارب الساعة تدق ويذهب العشاق واحداً واحداً نبثاً عن غانية شابة .

إن قوى جبارة تسحق الأشياء الجميلة لصالح السوق والصناعة والتطور التكنولوجي . إن هذه العملية تم بشكل همجي ، ولا يحركها سوى الربح .

إنبعاث السينا سيكون ضرورياً ضمن نظام إجتماعي جديد لا يركز على تفتيت الناس داخل الشقق والحجرات الضيقة لكي يستفرد التلفزيون بكل واحد على حدة ويجري التوحيد الدماغي القياسي العالمي ويمحو كل تنوع للصفات البشرية .

هذه كلمة من أجل سينا جديدة تجد فيها المتعبون بعد عناء العمل أداة للفهم والتفاعل والمتعة الحسية .

سينا تقل على الكنيسة والخمارة وحلقات الذكر .. ولا تكون سلوى من لاسلوى لهم . سينا للذين يشيدون مملكة الحرية .

الوارثون : الجزء الثاني من سيرة د . خليل حسن خليل

محمود عبد الوهاب

ثرواتها المخصصة هالات الشرعية والقداسة وتفرض حكمها
بارهاب السلطة وترسانة القوانين وقضبان السجون وتشيع
من المفاهيم ما يفرس في الشعب الرضا بالكتوب والقناعة
بالفتات وقبول اللذ والخنوع والتسك بالصبر الذي لا
يعنى سوى الصمت الصاغر الكظيم .

والآن بعد أن قدم لنا د . خليل الجزء الثاني من سيرته
الذاتية الذي أطلق عليه أسم الوارثون والذي يتناول فيه
بالسرد والتحليل أحداث حياته في الخمسينات والستينات
فرداً ودارساً ومواطناً وأستاذاً بالجامعة ومفكراً تقدمياً
ومبشراً بين الجماهير ولصقائل الشباب بالاشتراكية
العلمية ، ترى أية آفاق جديدة بلغتها رؤيته لحقائق الحياة
الاجتماعية في مصر وأية درى أرتقى إليها أتناؤه لجماهير
شعبه ، وماذا كان دوره في دراما الصراع السياسى
والاجتماعى في هذه الفترة ، وأخيراً من هم الوارثون ؟

ظل الدكتور خليل طوال صباه وشبابه عاملاً وجندياً
وطالباً وخريجياً .. ظل يعمل في بلد من أفراد الطبقة
الحاكمة (بحكوى السلطة والثروة والمكائنة الاجتماعية)

كانت الوسية هي الجزء الأول من سيرة د . خليل
حسن خليل الذاتية تناول فيها بالسرد والتحليل أحداث
حياته منذ ارغم على قطع دراسته الابتدائية والانضمام إلى
صفوف الكادحين عاملاً في وسية يملكها يوناني ثم جندياً
في الجيش ثم طالباً بكلية الحقوق ثم خريجاً يلقب عاجزاً -
رغم طفوفه - عن الالتحاق بوظائف النيابة العامة التي
أطلقت بأحكام أمام أبناء الفقراء .

تضمنت الوسية ذكريات د . خليل عن طفوفه
وصباه وشبابه وتحسنت فيها انفعالاته وعواطفه وحيوته
الفكرية وطموحه وأصراره وانعكست فيها أبعاد أتناؤه
العميق بجماهير شعبه وتراث أمته وأفاق رؤيته الشاملة
لحقائق الحياة الاجتماعية لمصر الثلاثينات والأربعينات
حيث ملاك الأراضي من الأجانب والمتمصرين والمصريين
يجتنبون على أرض مصر ويشكلون طبقة تترى من عرق
الجموع الكادحة .

كانت الوسية كشفاً لقوانين الصراع الاجتماعى بين
جماهير تجاهد للخلاص من نير الظلم الاجتماعى والاستبداد
السياسى والاحتلال الاجنبى وطبقة حاكمة تضفى على

باعتباره واحداً من الملايين المرغمين على الخضوع والطاعة الذين يقدمون لهم طوال سنين العمر ثمار جهدهم دون أن يكون لهم من الحقوق الا بقدر ما يكفهم لبذل المزيد من الجهد والاستمرار كأحياء .

وقد ظن أن رحلة الخروج من مصر إلى إنجلترا مبعوثا للحصول على الدكتوراه ستعبد إليه وجهه الانساني الذي طالما طمسته في بلده تقاليد الطليقة الحاكمة إذ في مثل هذا البلد المتحضر سيكتشفون عقله وعلمه وثقافته ولن يسأله أحد عن عائلته وكم تملك ومن أى الأصول الأرستقراطية ينحدر أسلافه .. وفي مثل هذا البلد المتحضر ستوارى حواشي الحرم والمظفور والمنوع فيستطيع أن يقدم رسالته للجامعة عن القوى الاجتماعية التي تعوق التنمية الاجتماعية في مصر والتي يعني بها تحديداً الاستعمار والاقطاع والرأسمالية المحلية دون أن يتهمه أحد بالروق من الملة والتطاول على المقدسات .

لكن أغنياء البلد الأوربي المتحضر مارسوا طمسا آخر لوجوده الانساني حين رفضوا أن يستأجر غرفة في بيوتهم بدعوى أنه ملون . أثرى أغنياء الامبراطورية التي غربت عنها الشمس من عرق المجموع في العالم الثالث ثم تعالوا عليهم واستقروا فخرهم . أدعوا أن لهم دماءً توارثوها عن أسلاف أحسروا وحدهم ذكاء العقل وليل القلب جعلت منهم بشرأ أرق وأرفع من كل الشعوب الملونة التي تجري في عروقها دماء هي مزيج من الغباء والغلظة والجلافة والقسوة والبربرية .

كان الأوروبيون المقتصدون للمال الحرام يتراولون مفاهيمهم عن الرق والاقطاعات ذات الأصول الاقطاعية أو ذات الطابع العنصري فهل يمد تأثيرهم إلى الجامعة حيث الدحرت قوى عالية طالما مارس قهرها الكهنوت على الباحثين والعلماء وحيث تحققت النهضة بفضل انطلاقا طلائع الاجتهاد الفكري والابتكار العلمي والابداع النظري ؟

الوسية الدولية

لقد توقع أساتذة الاقتصاد في جامعات إنجلترا أن ما يعنيه د . خليل بمقومات التنمية هو نقشي الأمية وتردى المستوى الصحي ورجعية المعادات والتقاليد وتأخر الصناعة وتخلّف

المرأة .. توقعوا أن يرد أسباب التخلف إلى قوانين السوق وأساليب الانتاج وأنماط السلوك وقرر الامكانيات .. لم يتوقعوا أن عتد أفاق رؤيته إلى الجنور الكافية خلق كل هذه الأعراض : إلى شبكة الشرايين التي تشغط الطاقة والمواد الأولية وأنها العرق من جسد العالم الثالث الفقير المنهك لتضخها في عروق القلاع الصناعية في الغرب .. شبكة تحرسها قوات الاحتلال وسفن الاساطيل وأجهزة المخابرات وصناع الدعاية ومنلوبو الامبراطوريات الساهرون في السفارات ويمرسها الاقطاعيون والرأسماليون المحليون القاهرون تحت موائد الاستعمار يلحقون الأخذية ويقتاوتون القفلت المتساقط ويشكلون أنظمة للحكم تخفي عمالتها خلف رايات الوطنية وأنشيد الاستقلال المزعوم .

لقد رفض الأساتذة الذين تخصصوا في النظر والدعوة للنظام الرأسمالي أن يشرفوا على رسالة تفضيح التاريخ الاستعماري لصنمهم المعبود وتكشف كيف صنع التهب الاستعماري للمواطن الأوربي قاعلة النهضة وأسباب الهدن ومظاهر الرفاعية .

حكاهم الوسية الدولية رفضوه أنساناً ورفضوه دارسا ورفضوه مواطناً ينافع عن حق بلاده في تأميم القتال وبناء السد العالي ومقاومة جيوش الغزو الثلاثي لكن الدكتور خليل لم يكن أمامهم فرداً وحيداً غريباً وأجنبياً .

لقد اكتشف جمهورا انجليزيا من الطلبة والعمال والاشتراكيين والشيوعيين والمثقفين الأحرار يعيش في صفوف المظاهرات التي تلتجج على حكومة المحافظين ، ويحضر المؤتمرات التي وقف فيها عطيفاً لا يتقن الانجليزية لكنه يتقن البرج بهجوم بلاده والحساس لقضايا أمته والأحشاد للدفاع عن حقها في الحرية والتقدم والحياة الكريمة .

لقد تجاوز هذا الجمهور دوائر الانتاء النفاي والملائني والخرن وأعتدى بوعي مستتب وبصيرة ثاقبة إلى وشيجة تربطه بشعب مصر (كل شعوب الأرض) تكمن وراء اختلافات اللون واللسان والثقافة والحضارة هي وشيجة الانتاء إلى محيط بشري من العاملين والمبدعين يملأ كل قارات العالم .. محيط ترتفع حول أمواجه أسور الحدود وترسخ فيه عوامل التجزئة والتشرذم وتنقسم سماءه إلى

إطارات زفر فيها أعلام الولاات العائلية والقبايلة والاقليمية والعنصرية .

والتاجرين بالشعارات إلى مواقع القيادة . كانت رؤيته تستشرف الآفاق العريضة لمسيرة بدأت بالكاد وكان يدرك أن خطواتها الأولى لابد أن تعمل كثيرا من أمراض الماضي وقيمه المتخلفة وسلياته .

ويعود الدكتور خليل إلى مصر ويحصل على الدكتوراه من إحدى جامعاتها ويتكامل لديه من كل قراءاته ومن كل خبرات حياته يقين بأهمية الدور الذي ينبغي أن يلعبه المثقف الثوري للخروج بمجاهير أمته من ظلمات الأمية والخرافة والتراكلية إلى نور العلم والنقل والإرادة ، ومن اطارات العمل النقابي والتعاوني إلى اطارات العمل الخيري ، ومن العواطف الضحلة والخس الأعلاقي ذي الطابع الفردي إلى الانثناء العميق للوطن ومن قيم المجتمع اللطاعي إلى قيم المجتمع الاشتراكي ، ومن الهبات العفوية ذات الطابع الانفعالي والعشوائي إلى الحركات السياسية المسلحة بالوعي والتنظيم .

تحليل الاستعمار

كانت ثورة يوليو في الستينات قد أجهزت الكثير على صعيد تقليص قوى الاقطاع وتقصير المصالح الأجنبية ووضع اسس القطاع العام . كانت تحتشد لانجاز خطة التنمية لكن ما كانت تفتقر اليه في معركتها ضد الاستعمار والقوى الاجتماعية المترصصة بها في الداخل هو الاطار الفكري والعقائدي الذي يضم جموع الشعب حول أهداف التنمية ومسيرة التقدم ويجعل منه جبهة غير قابلة للاحتراق . ويستدعي الدكتور خليل للمساهمة في الدراسات التي يعلها مكتب رئيس الجمهورية للبحوث الاقتصادية فيرحب بدعوة تأتيه من قيادة سياسية تشاركه آماله في حياة كريمة تنعم بها جموع طالما استلقت في عهود الفقر والقهر . ويبادر الدكتور خليل بكتابة دراسات تحلل الاستعمار والقطاع والرأسمالية وتشرح النظم الاشتراكية وتطبيقاتها المختلفة في أوروبا وآسيا والصين وأمريكا اللاتينية وأفريقيا وتحلل الاقتصاد المصري بكل قطاعاته وتمهد للتأميم ونواحيه وتتابعه . ويحقق الدكتور خليل وعى الجماهير بالاشتراكية في محاضراته وندواته ومؤتمراته الانضائية ولقاءاته مع فصائل الشباب . كان يتجاوز — على مضض — عن مظاهر الترف في مكاتب وبيوت قيادات يتحدث بطلاقة عن فقر الشعب ويؤسه .. ويتجاوز — رغم امتناعه — عن تسلي بعض المناقنين والانتهازين

إن ما كان يعنيه وصمه ويحمره هو تراوح الصياغات المختلفة لفكر النظام بين الرؤى القبيية والرؤى العلمية .. بين مغالطة الجموع بشعارات العدل والخوف من قوتها ووحدها .. بين أن تتحاذ الثورة إلى جماهير تزرع وتبنى وتنتج وتبكر وتبدع وتدين بكل الولاء للعمل لم تضع معها في نفس الوقت وعلى قدم المساواة قلة تدين بكل الولاء للمال تسميها الرأسمالية الوطنية . ويكتب الدكتور خليل محلرا من هذا الخلط ومنها لأخطاء التسام والتغاضي والفضلة عن زحف القوى الرجعية التي تتغلغل في كل القطاعات . تمارس إفسادا متعمدا للتجربة وتراكم الرواوت من مال الشعب وتطرد المؤمنين بفكر الثورة لأنها أهل صوتا والأكل صخبيا وتشدقا بالشعارات الثورية . وبفاجأ الدكتور خليل بالقبض عليه واعتقاله لأنه يُدرَس للشباب في منظمة الشباب الاشتراكي التي أنشئت تحت اسم الاتحاد الاشتراكي بالكواذر .. يُدرَس لهم الاشتراكية العلمية .

كانت التهمة والاعتقال هي الفصل الأخير وذروة الدراما والنقطة الفاصلة والفارقة بين فريقين جمع بينهما يوما هاشم عنود : ذوى الرؤى العلمية وذوى الرؤى التوفيقية والانفاقية .. جماعات الثوار وجماعات المتنفعين .. قوى الثورة قوى الثورة المضادة .. طليعة الشعب ووراثي الوسية .



النظرية والممارسة في فكر مهدي عامل

عصام فوزي

فكر الشهيد مهدي عامل ، هي نوع من التصدي للصعود الفاشي الرجعي الذي وسم الزمان العربي الأخير . ومحاولة تمديد أثر الفكر العلمي على الصعيد العربي ، خصبت فيها إنجازات مهدي عامل النظرية بالرؤى المتميزة للباحثين المصريين بإعادة طرح أزمة حركة التحرر الوطني العربية للباحث .

حوار التفقد طويلا ، ذلك الذي جرت به الندوة التي عقدها مركز البحوث العربية بالقاهرة في الذكرى الأولى لاستشهاد المفكر العربي الماركسي « مهدي عامل — حسن حمدان » وشارك فيها ممثلون لختلف القوى التقدمية والديمقراطية في مصر ، كما شارك ممثلون عن الجامعات المصرية والجامعة اللبنانية . وقدمت من الندوة عشرون مناقشة ، أعطت في مجملها طابعا خاصا ، التحم فيه الفكر السياسي بالتطوير النظري والفلسفي .

ان قراءة في أوراق الندوة — هي بالضرورة نقدية — تعني تجربة نقد مثلية ، تتحرك فيها القراءة منطلقا من تجيز نظري لا تنكره ، الى قراءة في أوراق الندوة يحكمها

وهم ميتافيزيقي سكن رصاص الاغتيال . . كان للسندس الفاشي يستهدف وقف الدماغ المفكر ، محظدا في سقوط الفكر بسقوط الجسد . القاتل يعلم بتهمر خصمه وتصفيته جسدا وفكرا . محظدا فلسفة عقيمة خلف المسندس . قوامها عشوائية العالم والبلسية الآخر — المعارض . على هذا وقف مهدي عامل أمام مثاليه ، وفي نظرهم . محرضا ، غربا ، ابتكر فكرا شيطانياً وروجه ، لتحم قتلته إذ : كيف يكشف مسود الأنظمة الرجعية ويعلم انسداد أفقها وسقوطها المحرم . لقد اعتقد القاتل أن باغتياله للمفكر سيوقف فعل القوانين التي تجري بالرجعية العربية الى نهايتها . « قتل قوانين الواقع » قال القاتل الخفل ، وفرك يديه مستريحا . كانت الميتا فيزيقا تتر مع الرصاص .

كل عنف فاشي يهزمه الفكر . اذا ما تمتمرس بعلميته . وسعى لأن يصبح سلاحا للجماعير في مركزها الشاقة ضد مستغلبها . وعلى خلاف الأيديولوجيا ، ويزدهر العلم بنقد أخطائه ، يكره الثبات والانغلاق ، يتمتس في الممارسة ، النقد ، لذا ، فان ندوة تقام في القاهرة عن

نشأ (..) من البنية المعاصرة ، وهو منهج لا تاريخي وبالتالي لا ماركسي بالرغم من محاولة التوسر صيغة ماركسية ببنية .

ان الجملة الأخيرة في قول حسن حنفى تشير الى أن تلك الانتقادات هي موجهة أساسا الى البنية الفرنسية . وقد استخدمها أصحابها في الهجوم على مهدي عامل دون البحث جدليا عما اذا كان الرجل يتمنى بشكل نهائي الى هذا الفكر . ودون الانتقادات الى التطويرات التي قدمها مهدي عامل لمفاهيم تلك المدرسة . ولعل الأمر يصبح أكثر وضوحا اذا ما تناولنا واحدة من أهم مشكلات مفهوم البنية ألاها « محمود العالم » فوى « ان مفهوم البنية هذا يكاد يلغى تماما خصوصية مختلف الكيانات التي تتضمنها سواء كانت أفرادا أو عناصر أو تركيبات اجتماعية ، ولقد لاحظنا هذا في العدم التميز الفردي أو الفكري داخل البنية » . لن نفرق هنا في البحث عما يقصده العالم بكلمة « الفرد » واذا ما كانت تعنى الفاعل الطبقي أو الفرد . المطلق الجوهر الرجوازي . لكن يبدو بنا أن نشر الى تمار مهدي عامل عن الفكر البنوي في تلك الموضوع .

فالمعروف بالفضل أن التوسر ، ومع كل منظري المدرسة البنوية الماركسية (باليلر . بولانتزاس ..) يرون أن البشر ليس لهم وجود فعل في حركة التاريخ ، وحتى داخل علاقات الانتاج الاجتماعية لا يحضر هؤلاء البشر بوصفهم نوات فاعلة . وإنما تحدد بنية علاقات الانتاج أمكنة وأعمالا يحطها صانعو الانتاج ويكفون بها . وهي ليست قط الا محصلة هذه الأمكنة بقدر ما هي « حاملة » هذه الأعمال حل عاتقها . يعبر بولانتزاس عن ذلك التصور تعبيرا واضحا . فوى أن الممارسات السياسية ، والاقتصادية ، والأيدلوجية « لا تعنى بمال العودة الى اشكالية « الفاعل » التي نرى أن الممارسة هي من صنع « البشر كأفراد محلودين » أو طبقات اجتماعية . وردا على السؤال : من الذي يمارس ، ويفاضل ، ويفعل اذن ؟ . نقول انهم الأفراد باعتبارهم دعائم للعلاقات الاجتماعية موزعة بين الطبقات الاجتماعية وليس الفاعل شخصا بعينه ، وبعبارة أخرى ، اذا كنا لا نستطيع أن ننسب الممارسة الى فاعل أصل فهذا ليس لأن

هذا التحيز ، ثم الى نقد فكر مهدي عامل وعودة الى المطلق النظري الذي انطلقنا منه من أجل تطويره وإثرائه . تفرض طبيعة التذو ذلك المسار على النقد . اذ توزعت مداخلها بين نقد الواقع أى استجلاؤه . وبين تنظيراته عند مهدي عامل ، وعند آخرين . فتوترت المداخلات في تلك المسافة بين السياسى والفلسفى . التجريبي والنظري ، الزاهن والمأمول . ولقد حولت تلك القراءة أن تخلق حوارا بين الأوراق ، التي حالت ظروف عدم توفرها مبكرا دون امتداد الحوار الى مده المأمول ، فألى الحوار أثناء التذو متورا غير مكتمل ، لذا فان تدخلنا لن يكون هو الأساس ، قدر ما سنحاول وضع الأوراق في حالة تملور ، مع قليل من التدخل . وبالطبع لن يكون متاحا في هذا المجال الضيق أن نعرض ونناقش كل الأوراق ، لذا اكتفينا بمحورها حول عدد من الموضوعات اعتقدنا في أهميتها . مع اغفاننا بعض الأوراق ، ليس لعدم أهميتها ، بل لاحتياجها الى مناقشة منفردة ، وهو الأمر الذي لا يتوفر هنا .

بنية مهدي عامل

باستثناء القليل من المداخلات ، لم تحل ورقة من نقد لمهدي عامل بسبب من بنيويته . بعض المداخلات حاولت تفسيراً للنقد وشرح حيثياته ، وبعضها أصدر حكما نهائيا دون تفسير^(١) . فجاءت لفظة البنية غامضة . مجهولة المحتوى ، فبرى صلاح العمروسى في ورقة « حول نظرية نمط الانتاج الكولونيالى (عرض نقدي) » أننا في كتابات مهدي عامل « ازاء منهج بنوي يتناقض بشكل جادى مع تناول المادى التاريخي » . وبحول محمود أمين العالم في ورقته « نظرية الثورة عند مهدي عامل وأدواتها المرفية » إعطاء مشروعية للاهتمام بتحرى مشكلة (البنية) وهي جوهر أزمة هذا الفكر في رأيه ، اذ « البنية عند مهدي عامل تكاد أن تصبح لسقا مغلقا رغم ديناميتها ، فهي (...) مقطوعة عما قبلها من تاريخ » . ويشاركهما د . حسن حنفى نفس الرأى في مداخلة عنوانها « النظرية أم الواقع ، دراسة في الأولويات في فكر الشهيد مهدي عامل » حيث يرى أن مفهوم الانقطاع البنوي الذي استخدمه مهدي عامل « مفهوم غير ماركسي (...)

متحركا بين المستويات الثلاثة : الاقتصادية والأيديولوجية والسياسية . إذ يمكن أن نحدد البنية التحتية للمجتمع سيطرة المستوى الأيديولوجي على مجمل البنية الاجتماعية من لحظة تاريخية معينة ، ونحدد سيطرة المستوى السياسي في لحظة تاريخية أخرى ، حسب الشكل الذي تخرج فيه العناصر المكونة لهذه البنية الاقتصادية (العامل — الاعمال — وسائل العمل) ، لكن مهدي عامل ، على النقيض من ذلك ، واستمرارا للدور الذي يعطيه للجماهير كفاعل في التاريخ ، يجعل من المستوى السياسي مستوى مسيطراً في كل الأنماط الانتاجية ، ويرى أن الحركة هي لأشكال التناقض المسيطر وليس للمستوى المسيطر نفسه ، فتقول « يعني العهد » « ان مهدي يميز بين التناقض المسيطر ، الذي هو كما يرى دوماً التناقض السياسي ، وبين مظاهر هذا التناقض ، وأنه يأخذ على التوسير وبولانتزاس عدم هذا التميز » فيقول في كتابه (في التناقض) ، « ان حرية التنقل في شروط تاريخية محددة ، بين المستويات البنوية في البنية ليست للتناقض الرئيسي المسيطر في تطور هذه البنية ، بل لمظاهرة » .

من الواضح انه لم يكن هناك اهتمام فعل بالتحرف على الجبهة النظرية لأطروحات مهدي عامل ، وإنما استند ناقدوه الى أفكار مسيقة ، أو الى قراءة مصعجلة لكتاباتاته ، بحيث غابت تلك التمايزات عنهم . لكن ذلك ليس بالسبب الكامن الذي يفسر حدة الخلاف معه ، وإنما هناك أسباب تبين ، اذا ما تناولنا الموضوعات التي فجرتها بنوية « عامل » ، اذ لم تكن البنوية لتثير كل ذلك الرقص ، ما لم يصطلم فكر مهدي عامل بتصورات ومفاهيم وسياسات مستقرة في أذهان ناقديه وممارسهم . وبقليل من التدقيق نجد أن الشراكة التي انقطعت بين هؤلاء قد ظهرت في التصدي لقضايا أثارها مهدي عامل واتخذ فيها موقفاً معارضاً لما ساد طويلاً في الممارسات النظرية والسياسية في أوساط التقدميين المصريين .

الماضي :

وفقا لمفهومي البنية وعط الانتاج الكولونيالي ، قدم مهدي عامل تحليلاته لطبيعة الدولة الطائفية في لبنان ،

مارسة من صنع الابنية الاجتماعية (..) وإنما ذلك لأنه يمكننا من الناحية النظرية اعتباردعالم العلاقات الاجتماعية الموزعة بين الطبقات الاجتماعية المختلفة شخصاً»^(١) . ان بنية بدون فاعل هي القضية الرئيسية من الفهم البنيوي للبنية الاجتماعية . نحولها ، لكن من التصرف أن ننسخ تلك الرؤية على مهدي عامل أو ننزعها غصباً من كتاباته ، فلقد اختلف بوضوح وحسم مع ذلك التصور ، معطياً للجماهير الدور الأساسي في نقض البنية وتعديل علاقات الانتاج السائدة فيها . فلم ير الجماهير سنداً لعلاقات الانتاج الا في لحظة من لحظات البنية أو زمن من أزمنتها هو الزمان البنيوي للبنية يعاد فيها انتاج علاقات الانتاج ، فيدور الصراع الطبقي في إزاحته عن مستواه البنيوي السياسي ، ويظهر في شكله الرئيسي كصراع أيديولوجي أو اقتصادي « فيظهر التاريخ بالتالي على غير حقيقته ، وكأنه مجرد نتاج لعلاقات الانتاج ليست الجماهير الا سنداً لها ، لأن التاريخ بالفعل ، في اطار هذا الزمان البنيوي ، ليس سوى اعادة لانتاج علاقات الانتاج القائمة »^(٢) أما في زمان قطع البنية ، فتدخل الجماهير التاريخ كفاعلات حقيقية وذلك « حين يتحرك الصراع الطبقي في تماثل مع جوهره كصراع سياسي (...) تقفز الجماهير بالضرورة (..) الى مسرح التاريخ ، فتثبت في ممارستها السياسية للصراع الطبقي ، وبها انبعاث القوة التي تصنع التاريخ » وفي ذلك يرى مهدي ان علاقات الانتاج ، كبنية ، ليست فاعلاً للتاريخ الا اطار الزمان البنيوي ، أما في « زمان القطع الثوري ، فلجماهير لا تدخل مسرح التاريخ (..) كسند لعلاقات الانتاج ، بل كقوة اجتماعية هادمة لها »^(٣) . لكن مهدي عامل ، رغم ذلك ، لم ينزل الى المفهوم البرجوازي للفرد كفاعل أو « الانسان » البشري ، بل كان حده التحليل ، كما يبين النص ، هو الطبقات الاجتماعية (الجماهير) . الأمر الثاني الذي اختلف فيه مهدي عامل ، أشارت له « يعني العهد » بوضوح في ورقته « في التناقض » وهو المتعلق بالعلاقة بين مستويات البنية في أنماط الانتاج المختلفة ، فلقد رأت المدرسة البنيوية أن تلك العلاقة هي محددة في شكلها النهائي بالمستوى الاقتصادي (النتجتي) كمستوى محدد ، ولكنها جعلت من المستوى المسيطر

فكرية متباعدة ، فالعالم يرى البنية بالشكل الذى رسمه مهلى عامل « مقطوعة عما قبلها من تاريخ (...) مقطوعة يكاد يكون مطلقا عن جذورها السابقة » ثم يتساءل مستكبرا « ألا يبنى هذا القطع البنى الفاصل ما فى حركة التاريخ المعرفية والواقعية من جدلية هي جدلية الاستمرار والقطع في الوقت نفسه » . أما حسن حنفي فيرى « ان الانقطاع عن الماضي مفهوم غير ماركسي ، فما الحاضر الا تراكم للماضي » وأن هناك « علاقة جدلية متبادلة ، فالماضي غزون نفسى عند الجماهير ، وبالتالي فهو حاضر ، وما الحاضر الا تراكم للماضي في أحد مكوناته الظرفية الحية والتي ما زالت أسعد عناصر البقاء في الكوئونات الاجتماعية الحالية » .

لا ينكر أحد ما للماضي من تأثير في مجتمعاتنا العربية المعاصرة . لكن ذلك التأثير لا يمكن فهمه ، اذا لم نحدد العلاقة التي يقيمها هذا الماضي مع بنية العلاقات الانتاجية السائدة . ان استمرار الماضي كفكر وعلاقات اجتماعية لا زالت متواجدة وفاعلة في الحاضر ، يجبرنا ، مع عظم تأثيره على أن نبحث عن الكيفية أو الشروط التي تتيح له امكانية الاستمرار ، لا اذ يبقى الفكر ويدوم بقدره ذاتية أو طاقة شحن ذاتي ، وهنا يصح أن نبحث شروط بقاءه في بنية اجتماعية معاصرة تفرض فكرا جديدا يتلام معهما ، وتعتمد النظر بالتالي في الأفكار والعلاقات القديمة . ان التفشيش في البنية اللغوية لأفراد المجتمع ولدى عاداتهم ومعتقداتهم عن جدل موهوم بين الماضي والحاضر ، يشتغل فيه اللحن بانتاج أفكاره ، مبقيا على الماضي أو متخلصا منه حسب لورده . يجعل من الفكر قوة مستقلة عن الواقع ويجعل من الماضي حضورا يتراضف مع الحاضر . يجاوره كعناصر متجوهره لا يبدى معها استخدام كلمة « جدل » كثيرا وجودها . ان الحاضر هو شرط بقاء الماضي أو بشكل أكثر دقة . شروط إعادة انتاج الماضي . وإعادة الانتاج تحويل في الوظيفة وان هذا هناك تماثل في الشكل ، الا ان هذا التماثل ليس الا « تماثلا أيديولوجيا مظهريا وليس تماثلا حقيقيا ، وهو تماثل تسعى الى فرضه الايديولوجية الرجوازية لاختفاء حقيقة البنية الراهنة وما تفرزه من أزمة هذه البنية الرجوازية »^(٦) لكن تبني مفكرى الندوة لنظرية مغايرة في مسألة الماضي له علاقة وثيقة باشكالياتهم الرئيسية

وكذلك لقضية التراث والمعاصرة ، والمشارك بين هاتين القضيتين هو حضور الماضي كموضوع للتحليل ، وكانت النتائج التي توصل إليها محل اعتراض من بعض المشاركين في الندوة ، اذ يرى أن الماضي (الطائفية — التراث) لا يوجد في الحاضر بذاته . متاثلا مع ما كانه ، بل يوجد دائما كواحد من عناصر هذا الحاضر ، مكتسبا دورا ووظيفة ومعنى مختلفين عما كان له في البنية الاجتماعية السابقة ، فقيم بينه وبين ما كانه « علاقة من الاختلاف تنم عن أن يتماثل بذاته ، أو أن يكون قوة مستقلة عن الحاضر »^(٤) . ان هذا الفهم لماض متقطع عن ماضيته ، أو بنية حاضر كلية تعيد تشكيل عناصرها وفق شروطها ، كان منطلقا تصدى من خلاله مهلى لتحليل قضيتين أولاهما : أزمة المجتمع العربي . رافضا اعتبارها أزمة حضارة ، بل اعتبارها أزمة الرجوازيات العربية المعاصرة عن الخروج بالواقع العربي من تحلقه وتبعيته ، وفي هذا وجه تقدا حادا لكل ما ورد في ندوة « أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي » التي انعقدت في الكويت ، وكانت الرؤية السائدة فيها ، والتي عبر عنها المثقفون المؤثرون عبر توليدات مختلفة ناظرين الى التخلف العربي الراهن كنتيجة لاستمرار الماضي . أما القضية الثانية فكانت للحرب الأهلية في لبنان وطبيعة الدولة الطائفية اللبنانية ، حيث رفض « عامل » أن يرى في الطائفية جوهرها قبل رأسمالي ، وإنما « نظم سياسي وايدولوجي لسيطرة الرجوازية الكولونيالية »^(٥) ، اذن ، فالطائفية حسب ما يرى ليست كيانا جوهريا قديما موجودا من الحاضر بذاته ، بل هي قائمة بالدولة الكولونيالية التي تعيد انتاج طابعها الطائفي كشرط من شروط سيطرة الرجوازية الكولونيالية ضمن علاقة تبعيتها البنيوية للامبريالية ، ومن ثم يصبح من الخطأ أن ننظر الى الطائفية كاستمرار لكيانات تنتمي الى علاقات انتاج قبل رأسمالية حتى لو كانت هذه العلاقات هي الرحم الذي منه أتت ، فلربطها بها من البنية الاجتماعية الكولونيالية يحد تفسيره في تطور الانتاج الكولونيالي لا في تطور الانتاج قبل الرأسمالي »^(٥) .

أرقت تلك الرؤية الى الماضي بعضا من أصحاب المناخلات في الندوة ، وجمعت في العناء لها بين اتجاهات

الطبقى) وأثر التجارة على بنية المجتمع، وتحليله نشأة وصيرورة الدولة، لم تكن دراسات تلك الا معرفة نشأت في ظل صراع اجتماعي محدد في بنية طبقية محددة، أما المقطع الماركسي الثاني فيتعلق بالكيفية التي أنتج بها ابن خلدون معرفته تلك، وأدواته المنهجية في ذلك، وموقفه بين مفكرى عصره، والشروط الاستمولوجية لاتجاهه العلمى. ان حاجتنا لماركس هي احتياج لنظرية كاشفة.

السألة الأخرى التي نود اثارها بشأن رؤية د. حسن حنفي هي ادعائه أن مهدي عامل قد ضحى بالموضوع من أجل المنهج، أى ضحى بإمكانية التحالف مع فكر مغاير، من أجل التطبيق الصارم لمنهجه الماركسي، وبعبارة أكثر وضوحاً، إن مهدي عامل خسر أصدقائه كى يكسب معرفة. فكان أدعى لمهدي عامل — حسب رأى د. حنفي — أن يتحالف مع ادوارد سعيد ضد العدو «الغرى» المشترك، بدلاً من نقده هذا النقد الصارم إذ أن «من أسول الماركسية الوحدة الوطنية والجنبة الوطنية». ونفس الخطأ، يرى د. حنفي، وقع فيه «عامل» في تعليقه على ندوة «الكويت» فلحكم على الندوة ليس من موضوعها أو مادتها بل من نوع المعرفة، أى بمراجعة أدوات بحثها بما يعنى من جديد التصحية بالموضوع من أجل المنهج».

ان د. حنفي يرى في المنهج مجرد أداة مهادنة يلعب بها المفكر، وسواء عنده كل المناهج أمام أهمية الموضوع. لكن، هل لم ينتج مهدي عامل معرفة مختلفة بالموضوع حين استخدم منهجاً مميزاً هو المنهج المادى الماركسي؟ وأيضاً، هل ظل الموضوع حين أخطف منهجه عن المنهج الذى استخدمه الباحثون في ندوة الكويت. كان الموضوع — الاشكالية في ندوة الكويت تقريباً وطمساً للاشكالية الحقيقية، فبين رؤية أزمة المجتمع العربى كأزمة حضارة تعانى عجزاً داخلياً يحول بينها وبين سلوك الطريق الأوروبى المشرف، وبين رؤيتها كأزمة برجوازيات تابعة تحكم ذلك المجتمع وتوق تقدمه، يون شامع. إن طرح الاشكالية في الرؤية الأولى لم يكن مجرد خطأ لكنه طمس للموضوع

فاستمرارية الماضى المحايدة لثاته تمنح مشروعية لرؤية سياسية تغطي البرجوازية دوراً تقديمياً عبر دورها الليبرالى المألوف الحديث عنه، وتصبح تصفية الماضى مريراً لوضع البرجوازية في قائمة التحالف الطبقي الوطنى. وهى مشروعية تواجد أبدية، طاملاً، وفي خفية عن أعيننا، تمهد البرجوازية انتاج الماضى، ثم تتبرأ منه علناً وتواصل طغفانها القارعة حول العلم والتقدم لكن، اذا كانت تلك أشكالية بعض المفكرين الماركسين، فان للمفكر الدبنى اشكالية أخرى. فالماضى الدبنى له حضوره الالهى المطلق المستصعب على التحول. والذى يتواجد في كل عصر تليغنى دون أن تتغير دلالاته أو وظائفه، وبالتالي فان الكشف عن أدوار معاصرة لهذا الفكر الماضوى، هي أدوار تخلفها وتغلبها البرجوازيات التابعة، ان الكشف عن معاصرة الماضى يقود بالضرورة الى ادائه كجزء لا يتجزأ من ممارسات البرجوازية. ويسقط عنه صفة المطلق الذى لا يتبدل.

ان الحفاظ على ماضية الماضى. وحمايته من أية قراءة علمية له، هي مهمة الورقة التي قدمها د. حسن حنفي، فبكر على مهدي عامل أخطيه في قراءة التراث العربى مستخدماً أدوات معرفية «غريبة» فيستبكر الواقعة «يعلم مهدي عامل صراحة انه يفكر ابن خلدون بماركس، وإذا كان ابن خلدون علمانياً ومادياً وتاريخياً فهل هو في حاجة الى تأويل ماركس؟». ونحن نسأل بنورنا، هل كانت قراءة مهدي عامل للفكر الخلدونى هي محض تأويل واسقاط كما يرى د. حنفي؟ ما معنى تفكير ابن خلدون بماركس؟ ان ماركس أداة تفكير مهدي عامل في الفكر الخلدونى هو الاسم الحركى للنظرية. أى الحاضر في عملية التفكير ليس الشخص، بل النظرية العلمية وأدواتها المنهجية، ان المقطع العربى الأول في نظرية ماركس هو نظريته في التاريخ (المادية التاريخية) والمقطع الثانى هو نظريته في انتاج المعرفة، فالأول يكشف لنا الشروط التاريخية، الاقتصادية، الاجتماعية التي انتجت أفكاراً خلدونيا، إذ لم تكن دراسات ابن خلدون عن المجتمع العربى في عصر المرابطين، والركائز المادية للصراع الاجتماعى (القبلى /

الحقيقى باستبداله ، وبالتالي فإن معالجته منهجيا ، بالشكل الذى قام به الباحثون فى ندوة الكويت ، قد اتبع معرفة مزيفة به . ليست هى الأخرى مجرد خطأ ، بل اسهام ، ضمن أدوات أخرى ، فى تأييد الطبقة المسيطرة بخلاف وعى زائف باشكائيات الواقع ، الأمر الذى يطعنا من تحمل مسؤولية الأزمة ، وروحها بالتالى من المسخط الضعفى بتوجيه الأنظار فى اتجاهات مضللة . لقد كان لزاما على مهدي عامل أن يتبع موضوعا مفهوما للمعرفة نتيجة الطبيعة هى توليد معرفة جديدة تعمق فهم الواقع الموضوعى وهو فى حالتنا المجتمع العربى .

حول نمط الانتاج الكولونى :

إذا كان مفهوم البنية قد أثار الجدل ، فذلك لارتباطه بقضية الأدوات المفهومية الأكثر ملائمة ، والأقنار على تحليل الواقع وتحديد طبيعة المهام الملقة على عائق القوى التقدمية . ضمن هذا الإطار دار النقاش حول مشروعية مفهوم « نمط الانتاج الكولونى » الذى قدمه مهدي عامل كمفهوم مركزى فى تحليله للمجتمعات العربية الراهنة .

هل تشكل الكولونىالية محض علاقة تبعية طبقية لامبريالية ؟ ولماذا ، ما الذى يميزها كمقولة عن الاستعمار الكلاسيكى ؟ أم هى تشكل نمطا مميزا للانتاج ، وإذا كان ، فما الآليات الداخلية التى تميزها عن النمط الرأسمالى فى شكله الأوروبى ؟ وما هى إمكانيات الاستفادة من تلك المقولة ، بمعنى ، هل تصلح أداة تحليلية فى فهم وتفسير أوضاع التخلف والتبعية فى المجتمعات العربية ؟ . كانت تلك بعض التساؤلات التى عبرت عنها المداخلات بشكل أو بآخر ، فأحمد صادق سعد ، وبالرغم من اتفاقية مع مهدي عامل « فى الأساسيات الجوهرية لمنظوره ، وخاصة فى طريقة تناوله للأوضاع العربية العامة » إلا أنه يشك فى إمكانية تسمية هذه العلاقة الكولونىالية بنمط الانتاج بالمفهوم الجارى لدى الباحثين الماركسيين ، إذ أن مهدي « لم يحدد نمط الانتاج بصراحة (القوى الانتاجية وعلاقات الانتاج) وإنما بالشرح بأنه خاص ، يختلف بتبويها عن النمط

الرأسمالى » الطبيعى « وتابع » ، كذلك اعترض صادق سعد على ربط المفهوم ، أو التبعية بشكل عام ، بغراب الصناعة الرأسمالية ، فلقد شهد العالم تطورات أدت الى اقامة بعض الصناعات الكبيرة والثقيلة فى عدد من البلدان التابعة دون أن يقضى ذلك على التخلف والتبعية « بل على التقيض شددت منها » .

رصد صادق سعد بذلك بعض من ملامح ضعف للمفهوم دون أن ينقضه بالكامل ، مطلقا من نفس الفهم الذى أساحط به على مهدي عامل ، أى رؤية واقع العالم الثالث فى تجزئه عن النمط الرأسمالى الأوروبى . وعلى نفس الأرضية من محاولة تطوير المفهوم واستكماله ، وقف د . فوزى منصور الذى طرح استبداله بمفهوم « التشكيلة الرأسمالية التابعة » التى يتم فصل فيها أكثر من نمط انتاجى واحد من بينها النمط الرأسمالى ، وتصبح التبعية أو الكولونىالية سمة للعلاقة التى تصطلحها أنماط الانتاج فيها ، أى الشكل الخاص لتفصلها ، الذى يسيطر فيه النمط الرأسمالى مميدا انتاج الأنماط الانتاجية السابقة عليه دون حذفها ، وهو ما يختلف جذريا عن اتجاه النمط الرأسمالى الغربى الى التفرع وتفكيك الأنماط السابقة على الرأسمالية .

إلى جوار ذلك الاختلاف الجبى مع مفهوم النمط الكولونىالى ، شهدت الندوة مداخلات اختلفت كلية مع المفهوم (أحمد كامل عواد وسيد عبد العال ، صلاح العمروسى ، عمود أمين العالم) . فالعالم يقصر الكولونىالية على العلاقة السياسية فقط « الكولونىالية (...) ليست صفة انتاجية بل هى علاقة سيطرة وتبعية . فضلا عن أن العلاقة الكولونىالية هى علاقة تنسب الى مرحلة الاستعمار القديم . ولا تصح وصفا للعلاقة فى المرحلة الحالية إلا فى بعض الحالات المحدودة » ، ويرى أيضا ، متفق فى ذلك مع العمروسى وعواد « ان العلاقة البنىوية المسيطرة ، تكاد تنفى الخصائص الذاتية للمجتمع التابع وتحمل من علاقات التاجه مجرد علاقات تابعة ولكن دون صفة انتاجية ذاتية » ويرى عواد أن مفهوم النمط الكولونىالى يستند الى قراءة غير صحيحة لنصوص ماركس المتعلقة بموضوعة الدور الاستعمارى فى البلدان المستعمرة . حيث تميزت تلك القراءة بلوجائية العودة الى نصوص ،

التأثير ، فهي من ناحية لا تستطيع أن تحبس متجزئاتها التجميعية ، ومن ناحية أخرى تعوق نمو قوى الإنتاج ، لكن ما أثر تعويقها لقوى الإنتاج على الخط ، وهل هو تعويق كمي مؤقت يصلح حال البنية بعدها وتواصل مسيرتها . أم هو تعويق كيفي يؤدي إلى تحول في طبيعتها واختلاف عن ربيبتها الامبريالية ، هذا ما لم يقله العمروسي مكتفيا بوضع كلمة « جدل » بين الفئتين المتناقضتين للامبريالية .

تعتمد تلك الرؤية على خلق تناقض مقنع بين الحركة الداخلية لخط الإنتاج في المجتمع المحلي ، والفعل الاستعماري كسبب خارجي ، فبدلو علاقة التبعية علاقة ارتباط خارجي بين مجتمعين متعزلين ، وإذا كان هذا التصور يصلح لتفسير علاقة المجتمعات ما قبل الرأسمالية ، فإنه يفقد علميته عند التصدي لتفسير العلاقات في المنظومة الرأسمالية العالمية ، يسودها قانون واحد للتجميع ، تصيغ البنى الانتاجية في العالم الثالث وفق احتياجات التراكم في البلدان المركزية ، أي تخليق تقسيما دوليا يحسج نمو البلدان التابعة ضمن حدود لانتاجها . إن تكيف بني الإنتاج أو أنماطه في تلك التوابع يعني أن التبعية لم تصبح محض علاقة خارجية ، بل هي اشتغال ذاتي للنمط الانتاجي ، يصيد انتاج التبعية ادخالا بالحفاظ على علاقات قبل رأسمالية مع تنمية للقطاعات الانتاجية المطلوبة للتراكم الرأسمالي في المركز الغربي ، وبالتالي يفقد المجتمع ، أو بالأصح الطبقة الرجوازية الكولونيالية سيطرتها على حركة العمل (علاقة التملك الفعلي) إذ لا تقرر بنفسها احتياجات عملية التراكم الرأسمالي لديها . ولا تجمع في أيديها كامل العملية الانتاجية كعملية تتوازن فيها القطاعات الاقتصادية . بل تنتقل السيطرة إلى المركز الامبريالي ، وتصبح الرجوازية التابعة هنا مجرد وسيط في نقل الفائض من المجتمع التابع إلى الامبريالية . وبالتالي يصبح ذلك التعارض بين حركة الداخل وأثر الخارج تعارض وهما كآ رأينا .

الفكر الماركسي بين العلم والفلسفة والايديولوجيا

كان من الطبيعي أن تثير اجتهادات مهدي عامل نقاشا واسعا حول امكانية تجنيد الفكر الماركسي ، أو تطوره

وإلى « انتزاع النص من سياقه » الأمر الذي يؤدي بمهدي عامل إلى الوصول بالدور الاستعماري « من مجرد عامل مشروط بالمنطق الخاص لدينامية ومن ثم أزمة التشكيلية الاجتماعية السابقة للرأسمالية ، إلى عامل وحيد » وهو ما يلتقي إذا مد على استقامته « بتصورات عن كايكيات كروفي تجرئ على العامل للسيطر فيه هو الطرف الامبريالي » . وهزي العمروسي أم رهبة مهدي عامل هي رهبة بتوبة « تركز فقط على اعادة انتاج علاقات الانتاج نفسها في ظروف التحول بالذات . وبالتالي تعجز عن ادراك تناقضات هذا التحول وكشف قواه الحركية الداخلية . تلك التي تسبب دائما إلى الحرك الامبريالي الخارجي ، لتأخذ الامبريالية دائما وضع الفاعل والبلدان المستعمرة وضع المتفعل »

أمامنا إذن نوعان من الاختلافات مع مفهوم الخط الكولونيالي . أولاها اختلاف حول دقة استخدام المصطلح عند الحديث عن العلاقة الكولونيالية (صادق سعد ، فوزي منصور) ، والثاني اختلاف كل ورفض للمفهوم باعتبار أن مهدي عامل يعطي دورا أساسيا للقوى الاستعمارية الخارجية في تشكيل الخط الكولونيالي بما يخالف جوهر مقولة الخط وهو الاحتكام إلى العلاقات والضرورات الداخلية للمجتمع المحلي . وإذا كان الاختلاف الأول لا يمانع في ضرورة خلق إطار نظري ملائم لدراسة العالم الثالث في خصوصيته ، ومن ثم فهو محاولة لتطهير تصور مهدي عامل واستكماله ، فإن الاختلاف الثاني يشير إلى تعارض كامل معه ، مؤكدا على أولوية التحولات الداخلية في المجتمع ، ومحاولات تقليص أثر الامبريالية (عل صعيد التحليل) بما يسمح له بتناول التحولات الداخلية ورسم

سياسات التحالف أو نقضها ، ومن ثم فهو تصور تؤخره السياسة كتمارسات عملية ممكنة ، أو بالأصح هو تصور أيديولوجي إرادي . يقبل المفاهيم العلمية أو يرفضها . حسب ملائمتها للفرض المطلوب ، بغض النظر عن علميتها ، فخط الإنتاج الكولونيالي كمفهوم يخرمنا ، حسب رأى الأوراق السالف عرضها ، امكانية بحث عملية التحول (الرملة) ، فالداخل ، يرى العمروسي ، متحرك وليس ساكنا ، والمجتمع المصري عرف انتقالا رأسماليا ، والرأسمالية العالمية مزودة

وإثراء مفاهيمه . لقد فرضت انتكاسة حركة التحرر لوطى في العالم الثالث ذلك النقاش ، منذ أن انكشف لطابع المتخلف والتابع لتجارب الاستقلال السياسى الشكلى في الستينات ، وعجز الأحزاب الشيوعية في تلك البلدان عن أن تقدم تفسيراً لهذه الظاهرة بعد أن هلت لها وامدحتنا ، فالعلاقة بين الواقع والنظرية تعود طرح نفسها مع كل أزمة يواجهها الواقع وتعجز النظرية عن استيعابها .

يرى صلاح العمروسى أن تطبيق الماركسية لا يستلزم فقط دراسة الواقع المعاني للمجتمع الذى تطبق عليه « إنما أيضاً المزيد من اعداد الأدوات النظرية نفسها » فاتحاً بذلك باب الاجتهاد والتطوير ، لكنه يفتح الباب في ذات اللحظة التى يفتحها فيها ، حين يرى إن المشكلة لا تكمن بحال في نقص المفاهيم ، وإنما في دقة فهمنا لها وفي كيفية تطبيقها على واقع جديد » أما بشأن مهدي عامل . فيرى أنه لم يقدم جديداً في الفكر الماركسى إلا في بعض المفاهيم الجديدة ، وفي الصفحة التى تل ذلك يرى العمروسى إن تلك المفاهيم ليست إلا مستخلصة من بعض نصوص ماركس مدعومة بما وجده مهدي جاهزاً من التحليلات القديمة للماركسيين العرب ، وإن كل ما أتى به من جديد هو « وضع كل ذلك في إطار النظريات الشيوعية التى صعد نجمها في الستينات » . أما د . صلاح قصوه من ورقته « المشروع العلمى والنقد الفلسفى في التراث الماركسى » فيرى ، على العكس من ذلك ، أن علينا إعادة تصنيف التراث الماركسى . بفصل العلمى ، عن الفلسفى ، عن الأيدىولوجى ، وي طرح في ذلك إمكانية تجاوز الماركسية ، باعتبارها فكراً غربياً لا يصلح لكل زمان ومكان ، ولا ينسب د . صلاح أن يستشهد بمقتضفات من كتب مهدي جامل ، بجزءاً أياها من سياقها . ليدلل بها على صحة تصوره ، فيحول مهدي عامل من باحث يسمي إلى استكمال النظرية الماركسية ، ونقد بعض أوجه التصور فيها ، إلى متجاوز لها ، خارج عليها . والغريب أن صلاح العمروسى ، ود . صلاح قصوه ، بالرغم من اختلافهما الظاهرى بين مدافع عن الماركسية وهجومها ، ألا أنهما يستندان إلى نظرة مثالية واحدة تجعل من الماركسية إنجازاً خاصاً لشخص مفرد

يدعى ماركس ، بين ذلك لدى العمروسى في استكباره لأى خروج عن قدسية الفكر المتكون ، فلقد اكتمل هذا الفكر على يد ماركس الذى انتج نظرية تصلح لكل المجتمعات وكل العصور ، وصلاح قصوه الذى يرى فيها ابتداء عبقرياً لفرد .

بلا حظ أن الاثنين لم يتطرقا إلى الشروط التاريخية والمعرفية التى انتج فيها ماركس نظريته ، والتى يمكن أن تتيح لنا استخلاص ما هو فيها ، وما هو أيدىولوجى ، وأيضاً التعرف على ما لم يستكمله ماركس في تحليله لطبيعة المجتمع الرأسمالى ، خاصة مع تحول الرأسمالية إلى امبريالية ، فتصبح عملية انتاج المعرفة عملية تراكمية ، حيث لا يتم إنجازها دفعة واحدة وإلى الأبد تنتج من خلال الكشف عن القوانين التى تحكم الظواهر الجديدة ، وفي هذا لا يصبح الحديث عن تجاوز النظرية الماركسية صحيحاً ، إذ تظل علماً ينشأ ويتكامل ، فماركس الذى حلل ونقد المجتمع البرجوازى في أواخر صورته تطوراً في عصره (المجتمع البريطانى) لا يمارع فكر تلك البرجوازية في كل مفرداته وهنائه ، يبقى الكثير منه خارج النقد ويظل هناك بعض التأثير للفكر البرجوازى على أعمال ماركس (كتاباته من الشرق والدور التقدمى للاستعمار) ، لذا يصح أن نعتبر لينين استكمالاً للماركس حين يقوم بشرح ظاهرة الامبريالية المعاصرة ، وبرغم ذلك يبقى لينين هو الآخر دون الاستكمال التام والقاطع لنظرية المادية التاريخية ، إذ لا ينظر إلى طبيعة التحول في البلدان المستعمرة . فلم يفارق النظرة التمهيدية للماركس حول حماية التطور الرأسمالى للمستعمرات . من هنا تأتى للمشروعية العلمية لأعمال بول بلان ، سمير أمين ، حمزة علوى ، .. الخ كتطوير للنظرية الماركسية اللينينية في تطور الرأسمالية على صعيد على ، وكشف لقوانين الاستغلال الامبريالى في البلدان التابعة ، وهكذا ، فإن انتاج الفكر يتم باستكمال الظواهر الجديدة ، وينقد الفكر البرجوازى المسيطر السامى لطمس الرؤية العلمية وتزييفها ، وبذلك لا تنفصل النظرية عن الممارسة الثورية ، فالممارسة تكشف أوجه القصور والنقص في النظرية ، وتلك توجه الممارسة الثورية وتمنعها .

لقد كانت العلاقة بين النظرية والممارسة موضوعا لورقة أخرى من أوراق الندوة ، تلك التي قدمها د . فيصل دراج بعنوان « الحزب والنظرية في فكر مهدي عامل . مداخلة نقدية » فيقول أن الثورة كما الحقيقة العلمية لا يتم التوصل إليها دفعة واحدة « بل هي جملة من اللحظات بغض النظر إليها تراكم طويل ، أى أن الثورة هي سلسلة الممارسات الثورية (...) ، كما تكون الوسائل والأدوات المستعملة في البحث عن حقيقة محددة جزءا عضويا من الحقيقة المنشودة ، فإن الثورة المرغوبة لا تفصل عن الممارسات المرتبطة بها . إن تحقيق النقد الشامل لضمع محمد يستلزم ويتضمن نقد الفكر المسيطر فيه . قدم دراج الشرط الوحيد لإنتاج النظرية الثورية العلمية واختيارها . إذ أدخل قضية الحزب التي تجاهلتها المداخلات الأخرى ، فأعاد بذلك النقاش إلى مساره الصحيح . واختلف دراج مع الكيفية التي بها مهدي عامل دور الحزب في إنتاج النظرية ، فمهدى « لا يكتب عن شروط مادية ينتج فيها حزب الطبقة العاملة في العالم العربي ، نظريته المطلوبة ، بل يكتب عن حزب نموذجي ، له ممارسة نموذجية ، أى كاملة بلا نقص ، ينتج في شروط نموذجية نظرية على صورة شروطها » فتحول النظرية لديه إلى فكر فتكون بعد أن انتقد مثالب هذا الفكر ، ويصبح الحزب هو الأهم مثلا أفلاطونيا خاليا من الصراع الطبقي ، والبروليتاريا موقع الحقيقة ، مرتدا إلى « الكلية بمعناها المجهل ، كأنه يقول : أن الطبقة العاملة كلية متكافئة العناصر ، ومتجانسة العلاقات ، وكل جزء فيها جزء من الحقيقة » . إن دراج يؤكد مقولة مهدي عامل « نحن لسنا بحاجة إلى ماركس آخر ، ولا إلى لينين آخر ، نحن بحاجة إلى حزب ماركسي لينيني » لكنه يشرطها بالديموقراطية الداخلية في الحزب كمنهج لصحة سياساته ، وطريق وحيد لا تجاوز معرفة حقيقة بالواقع الاجتماعي .

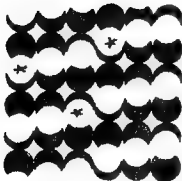
أخيراً :

تظل تلك القراءة النقدية بعيدة عن استيفاء كل ما ورد بالمداخلات التي عرضت لها من رؤى ، ويظل علينا أن نؤكد أن نقدنا لا يحى اختلافنا الكامل مع تلك

الرؤى ، بقدر ما هي محاولة للإسهام في حوار صحي ، يفرضه هم مشترك يجتمعنا بكل الباحثين الذين اسهموا في الندوة ، هو السعي لامتلاك معرفة علمية صحيحة بواقعنا العربي ، كمدخل وحيد للدفع به إلى أفق التغيير الثوري المنشود . لقد كانت الندوة ، رغم انجباياتها العديدة ، مجرد إشارة للطريق الذي يجب أن نسلكه .

المصادر

- ١ - ليكوس بولانتزاس ، السلطة السياسية والطبقات الاجتماعية ، ترجمة عادل ضم ، دار ابن خلدون . بيروت ، ط ، ١٩٨٣ ، ص ١٠٢ (هامش)
- ٢ - مهدي عامل ، مقدمات نظرية لدراسة أثر الفكر الاشتراكي في حركة التحرر الوطني ، دار القادسي . بيروت . ط ٥ ، ١٩٨٦ ، ص ٣٩
- ٣ - المرجع السابق ص ٤١
- ٤ - مهدي عامل ، أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازيات العربية . دار القادسي ، بيروت ط ٤ ، ١٩٨٥ ، ص ١٢٤
- ٥ - مهدي عامل ، الدولة الطائفية ، دار القادسي ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١٦٤
- ٦ - مهدي عامل ، أزمة الحضارة العربية ، ص ٢١



الأدب الانجليزي في القرن العشرين

تأليف : أ . وارد

عرض : د . ماهر شفيق فريد

وفي الفصل الرابع « الشعر » يتحدث عن شعراء الجيل السابق ، والرواد ، وتوماس هاردي ، والشعر القصصى ، وشعر المهجاء ، وروبرت بروك ، والشعراء الجنود ، والشعر في عصر الملك جورج الخامس ، وشعر الطبيعة ، والمجددين ، والمبتاعين الجند .

وفي الفصل الخامس « كتاب مقالات ونقاد » يتحدث عن ماكس بيريم ، وتشارلز لام الذي خرج من معطفه كتاب المقالة ، والأدب والحياة ، وحركة النقد الجديد .

وفي الفصل السادس والأخير « رحالة وكتاب سير آخرون » يتحدث عن وه. هلسون ، وروب. كننجام جريام ، وهيليري يوك ، وكتابة التراجم ، والسير الذاتية ، والتاريخ .

يقول الأستاذ وارد في الفصل الأول من كتابه « الخلفية » :

« إن دعاء التقليد المكتوب بالأسلوب الجديد والقائم على التحليل النصي الوثيق » قد ذهبوا إلى أن مناهجهم

يتجمع هذا الكتاب بشهرة واسعة على أساس أنه من أسير المناخل إلى عالم الأدب الانجليزي الحديث وأقربها متولوا . والكتاب صادر عن دار « ميثون وشركاه » بلندن ، ويتكون من تصديرين ، وستة فصول ، وكشاف .

لفي الفصل الأول « الخلفية » يسمح المؤلف ميدان بحثه مسحا عاما مع الإشارة بصفة خاصة إلى العصر الفيكتوري السابق مباشرة لعصرنا الحديث .

وفي الفصل الثاني « الروائيون » . يتحدث عن ه. ج. ويلز ، وأرنولد بنيت ، وجون جولدوردي ، وجوزيف كونراد ، والموروث والتجريب ، والنساء الكاتبات ، والقصص البوليسى ، والباقيين من الجيل السابق ، والوافدين الجند على حقول الأدب .

وفي الفصل الثالث « الكتاب المسرحيون » يتحدث عن شفق الدراما ، وبرناردشو ، وجون جولدوردي ، والمسرح الأيرلندى ، وحركة إحياء التراث المسرحي (الزبيرتوز) ، وج. م. بارى ، والمسرح بين الحرين ، والمسرح في الخمسينات .

وبالرغم من أن هذه القطعة حُلّفت من طبعة ١٩٥٢ ، فإن كاتبها احتفظ بالكلمات الآتية فيما يخص شخصية ستفن ديدالوس التي يُجمع الرأي على أنها إسقاط لشخصية جويس نفسه :

« إن ستفن مازال مغترا بذهنيا يقف بكبرياء على مبدعة من افتقار معاصريه إلى الامتياز . ومازال يكشف عن احتقار تهكمى لألوان حماسهم المقلدة . »

وفي حاشية ختامية بالجلد الأول من مجلة « ذاكريتريون » (الميار) التي ظل ت. س. إليوت يديرها ، على نحو قوى الأثر ، من ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩ كتب إليوت يقول :

« إن من يؤكّدون وجود تضاد بين « الأدب » — ويعنون بهذه الكلمة أى أدب لا يتوسل إلا إلى جمهور صغير وصعب الإرضاء — وبين « الحياة » ، لا يهدهون رضاء أنصاف المتعلمين عن أنفسهم فحسب ، وإنما يؤكّدون أيضا مبدأ من مبادئ القوضى . »

وقد كشفت حواشى قصيدة « الأرض الخراب » عن اتساع رقعة معارف إليوت ، غير أنه بالنسبة لشمولية المعرفة ، ولصانع ماهر في ميدان مختلف عن هذا الميدان ، يمكن القول بأن إليوت نفسه يكشف عن « رضا أنصاف المتعلمين عن أنفسهم » ، وللأدب — باعتباره فرعاً من فروع الإنسانية — وظيفة ترومحية لا يؤقّى الصلف الذهنى من نتيجة سرى أن يفسدها . فالقصاص الدراسى الدقيق للنصوص الأدبية له وظيفته الخاصة والمختلفة والتابعة للنص . فكل حين أن مغامرات العمل النصى البرلىسى الأعملة بالأنفاس ، والتي من نوع تتبع الأستاذ هابتمان^(١) ، لمختلف متضدى الحروف ، وأوجه اخرف الطباعى ، والمطابع التي اشتمل عليها إخراج مجموعة ١٦٢٣ من مسرحيات شكسبير ، أعمال تتجاوز قدر المدح ، نجد أنها لا تملو — رغم ذلك — أن تكون أداة بيولوجرافية — وإن تكن لا تقدر بشر — في ورشة النارس . فهي تزيل مجموعة أو اثنين من الشكوك والمشاكل اللغوية ولكنها لاتسهم إلا بقدر ضئيل في الاستمتاع بشكسبير وفهمه على الوجه الصحيح .

وشراك الحقن التي تكمن في طريق الناقد النصى قد أضاء

إحجاز أو تطوير لبدا ماثيو أرنولد القتال بأن الأدب يعنى أن يقدم « نقدا للحياة » . ولكن تلك العبارة ظلت مجرد عبارة ، لأن العقبة التي تقف في طريق النارس الأكاديمى الختريف هى انه منعزل عن « الحياة » كما يعيشها المجتمع ككل . ونحن نُقدّر للأدب أن يتناقص إلى النقطه التي لا يقدو معها أكثر من مادة خام للتدريبات الجامعية ، فإن الأدب لا يمكن أن يكون له مستقبل كإثراء للحياة . فالنقد والدرس الأكاديميان اللذان تتمثل غايتهما المنمرة — ببساطة — في مضاعفة عدد النارسين الأكاديميين إلى مالا نهاية ليسا أكثر من عملية توالد داغلى محرف ، وزنا مُكفى باخارم . وقد تركز قسم كبير من هذا التناول النقدي الذي أسس استخداماً على شكسبير بهدف محدد هو تدمير النظرية القائلة بأن اللرامهى — في اطل الأول — صراع بين شخصيات ، وهو ماذهب إليه اس. برادلى في كتابه « المأساة الشكسبيرية » (١٩٠٤) . ومع ذلك فإنه إذا لم تكن مسرحيات شكسبير قد نُقلت من الجمهور الكبرى من المتردين على المسرح والقراء أثناء مايزو على ثلاثمائة سنة باعتبارها معنية — في اطل الأول — بصراع الشخصيات ، لكان شكسبير قد احتضى منذ زمن طويل من على خشبة المسرح . وبما عدل ذلك في علم الانواع حجة المدرسين القائلة بأن شخصياته لا يهين النظر إليها على انها « أناس حقيقيون » لأن الوظيفة الأولى للكاتب المسرحى — من خلال قوة الخيال — هى خلق « واقع » أكمل من ذلك الذى تقدمه الطبيعة الشائعة .

والنزعة الثقافية الديكتاتورية التي ترجع إلى سنة نشر رواية جويس « يوليسيز » وقصيدة إليوت « الأرض الخراب » (١٩٢٢) تضرب بجلجورها في احتقار ذكاء الإنسان العادى ، كما يتبدى من موقف أحد رواد تفسير جيمز جويس . ففي الطبعة الأولى (١٩٣٠) من تعليقه على رواية « يوليسيز » كتب ستوارت جلبرت يقول :

« في الستين السبع التي كرسها المستر جويس لبناء هذا الأثر الأدنى الذى أحسن تخطيطه وبنى بناء راسخاً ، لم يتكرر قط لسلطة الذهن من أجل الفوغاء المتعددة الرعوس للعالم العقل السفلى » .

إليها ، على نحو مسبل ، بهيوجرافى أمريكى رائد آخر هو الأستاذ باورز أثناء إشارته إلى ملاحظات معينة عن قصيدة ت. س. إليوت المسماة « همسات الخلود » كتبها الأستاذ ولم إميسون في كتابه « سبعة أنماط من الأبيات » (١٩٣٠) وهو كتاب اعتبره جيل من الطلاب كتابا مقدسا :

« عندما يصل ناقد إلى نتائج عن معنى قصيدة من خلال تفسيره لأخطاء طابع في النص ، يمكننا أن نرى مدى السهولة التي يمكن بها أن يتحول الأبيض إلى أسود ، والأسود إلى أبيض ، وينبئ أن يُفتر لنا إذا عالجنا آراءه عامة بعض التحفظ . فالحقيقة هي أن إميسون درس إليوت ، ونسج نظرياته المنسقة عن فن إليوت الأدبي لا من الطبعات الأولى أو الثانية الخالية من الأخطاء المطبعية نسبيا وإنما من الطبعة الثالثة أو الرابعة . ول سوء الحظ أدت غلطة شائعة من غلطات الطابع في الطبعة الثالثة إلى استبدال علامات الترقيم النهائية في البيت العاشر والحادى عشر ، فجعل الجملة تنتهي عند البيت العاشر بدلا من البيت الحادى عشر ، وأخطأ فبدأ جملة جديدة بالبارة المصدرة النهائية في الجملة القليلة الصحيحة : ولم يتبين أحد الغلطة حتى صدور الطبعة السادسة . وبشهادة نص القصيدة في المجلة التي نُشرت بها ، ثم بنصها في أول طبعين لها في ديوان الشاعر وتصحيح الطبعة السادسة ، يتضح أن الطابع الذي أخطأ — وليس الشاعر — هو الذى أدخل الأبيات الأبنائى الذى أعجب به إميسون كل هذا الإعجاب ، وشعر بأنه مغزى القصيدة كلها . وإلى لأود بجماعة إن أعرف ما إذا كان إليوت قد أحرر عجيلا أو ضحك عندما قرأ مايقوله إميسون عن هذه القصيدة ومغزاها الذى لا وجود له » (٢) . والفرصة التي « ضبط » بها الأستاذ باورز الأستاذ إميسون مثال معتدل لفقدان المودة بين الدارسين ، وهو مايتضح أسبويا في صفحة المراسلات بـ « ملحق التايز الأدبي » الذى ظل لمدة نصف قرن أبرز الجرائد البريطانية لمراجعة الكتب . وسيجد فيه مؤرخ المستقبل للمزاج الأدبي للكتاب والدارسين في القرن العشرين مجموعة من الدلائل على الحق والافتقار الى الهدوء الفلسفى (و في كثير من الأحيان) الميل إلى الشجار غير المهذب المتصل بحرفة الأدب ، رغم أن هذا ربما كان ليعود ان

يكون انتمكاسا للاعتقاد الواسع المتعلق لهذا العصر بأن حسن السلوك دليل على ضعف الشخصية ، ودون الفظاظة البربرية التي تتمثل في الأبطال — الضد للخصميات ، مثل ديكسون في رواية « جيم المخطوط » (١٩٥٤) لكينجلى لكس ، وجيمى بورتر في مسرحية « انظر ورايك غاضبا » (١٩٥٦) لجون أوزبورن . وقبل ذلك بربع قرن كان مانجنوس يذكّر أوربنتيا في مسرحية برناردشو المسماة « حرية الضاح » بأنه « بدون أخلاق حسنة يكون المجتمع للإنسان لايطاق ومستحيلا » .

ويورد المؤلف رأيا للرواى الكبير ام. فورستر قاله في ثابا فحصة المتعاطف للدعوى البروليتارية بأن الفنان ينبغي عليه أن يضحي بنفسه كقرد من أجل مطالب مجتمعه . يقول فورستر :

« ثمة سببان رئيسيان للزعة المروية ، فحين قد نراجع إلى أبراجنا لأننا خائفون .. ولكن ثمة دافعا آخر إلى التراجع : إنه الملل ، الاحتزاز ، السخط على القطيع والجميع والعالم ، والاعتقاد الذى يخطر للفرد المنعزل أحيانا بأن عزله تمنحه شيئا أقيم وأعظم مما يحصل عليه عندما يندمج في الجموع .. فالجميع أناني وهو — لكى يزيد من قدرته — يحزن ذلك الجانيب من الطبيعة الانسانية الذى يبرع عن نفسه في العزلة . إننا هنا على ظهر الأرض لا لننقل أنفسنا ، أو لنقل الجميع ، وإنما لنحاول إنقاذ الاثنين » (٣) .

والى القسم الخاص بالسرر الانجليزى في فترة ما بين الحربين يتحدث المؤلف عن مسرحيات ت. س. إليوت فيقول :

« بالرغم من ان مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » ليست من الخط الشسمى ، فقد ظلت تُمثل — من بعد — لفترة طويلة على مسارح لندن ، وشجعت ت. س. إليوت على القيام بمزيد من التجارب على المسرحية الشعرية في مسرحية « اجزاء همل المرأة » (١٩٣٩) . وقد نقلت هذه المسرحية الأخيرة خيط « ربات الانتقام » عند ايسخولوس إلى بيت انجليزى حديث في الريف ، وسعت بأسلوبها المنظم إلى ملء الفجوة بين الشعر والنثر التحلى الحديث بكلام إيقاعى

وخرية) مكانا رئيسيا. وإخلاص إليوت للثقافة التقليدية، ومدى معرفته وعمقها، واستخدامه في شعره للصور المتداولة والكلمات المتداولة، وضغطه للتقرير كلها أمور تضح قارئ شعره في مواجهة تقعد متناخل. والملاحظات التي تدل بها قصيدته «الأرض الخراب» «بأنه تبين مدى البت في أن يتظاهر «الرجل العادي» بأنه مدرك للقصيدة ذهنيا، وتبين أيضا كيف أن الشعر أجعد كثيرا عن المثل الوردزوري (نسبة إلى الشاعر الرومانسي الإنجليزي وليم وردزورث) الأعلى القائم على البساطة وقابلية القصيدة للفهم. وقد كان إليوت هو الأداة الرئيسية للعودة بالشعراء إلى الشاعر المتأخر بقى الإنجليزي جون دك: لا بمحاكاة وإنما بجعل ذهن وإدراك روعي شبيهين بذهن دن وإدراكه يتصلان بالعالم المعاصر وإعادة إقرار «تفنن» المتأخرين في التميز بعد إلحاحه لونها عصريا. بيد أنه على حين كان خيال دن مفعما بالمعاطفة ومتنبها على الدوام، كان خيال إليوت — في أغلب الأحيان — مصابا بنقر الدم وباردا.

ومع ذلك فقد وجه إليوت الجهرى الرئيسى للشعر والفقد طوال جيل كامل، مؤثرا — إلى حد كبير عن طريق الجهادية المغناطيسية لكتابه في الأوساط الأكاديمية، وعن طريق المدرسين الذين قبلوا كتابته — في كثر من الطلاب شملت أغلب الشعراء الذين في مرحلة القريب. وغدا الحكم الأدبي لعصره رغم تعارض ذلك مع رغبته الشخصية. وكانت حصيلة الشعرية ضئيلة وخاصة في العشرين سنة تقريبا التي تقع بين قصيدته «الأرض الخراب» وديوان «أربع رباعيات» (وقد صدرت لأول مرة على شكل أجزاء منفصلة ١٩٣٦ — ١٩٤٢). وعلى حين شقت قصيدته «الأرض الخراب» طريقها بطيء ضد المعارضة فقد أحدثت تأثيرها بقوة وبمعدل سريع إلى الحد الذي نجد معه أن ديوان «أربع رباعيات» تغلب على الفور كآية أدبية لانواع عليها. وربما تصمد مكانته النهائية في الشعر الإنجليزي على امتيازاته أكثر من اعتمادها على أى أصالة أو عمق لكريين، رغم أنه قد سلّم لها بصفتها مرموقة في هذا الصدد، وذلك — إلى حد ما — بسبب عباراتها الشائعة المختصنة التي من هذا القبيل: «في بدايتي نهيتي

مبسوط، يقع أحيانا في ترتيب للكلمات أجرد كالنظم، ومرفوع على نواجم كالثر». و«اجتماع أهل الأسرة» مثال لمادة مضغوطة في قالب غريب، وفضح للمغالطة القتالة بأن المسرحية الشعرية يمكن إخراجها إلى حيز الوجود قسرا. ولكن ت. س. إليوت، ورغم ذلك، ووجّ للشعر اللاشاعري عن وعي، وكان غلب النزعة بعض الفائلة كبرياء للرؤى المناسبة المثقة وعحاكة شكسبير. غير أن طريقة إليوت — بحلقها حالة خوف من الوفرة الطبيعية والراء اللفظي، وهي خصائص تقليدية للكثير من الشعراء والكتاب المسرحيين الإنجليز الأقدم عهدا — يمكن اعتبارها ميوطا بالآثر الكلي، وتقليلًا من حيويته. ومهما يكن من أمر، فإنه في مطلع الخمسينات أصبح من الملاحظات إنكار أهل المزايا والفضائل على عمل إليوت، وتدمج مركزه بين الحواريين المتخلفين والسائرين وراء البدع من غير المتخلفين سواء بسواء، بمسرحياته التالية «حفلة كوكبتيل» (١٩٥٠) و«الموظف الموقوف به» (١٩٥٤).

ويواصل المؤلف الحديث عن شعر إليوت في القسم للسمى «المتأخرين الجدد» فيقول:

«لشر أول ديوان شعري لت. س. إليوت (١٨٨٨ — ١٩٦٥) وحنائه «بروفوك وملاحظات أخرى» — عام ١٩١٧، ولكنه لم يند قوة شعرية متفرد بها إلا عام ١٩٢٢ عندما ظهرت له قصيدته «الأرض الخراب» تلك القصيدة التي ركّز فيها في حوالى أربعمئة بيتا «تفسيرا لوضع جميع بأكمله»^(٤). وقد ولد إليوت بأمریکا، ونجس بالجنسية البريطانية بعد إقامته عشر سنوات في إنجلترا، مطورا توتر التسوطن النموذجي للمؤسسات البريطانية، وخاصة الكنيسة الأنجليكانية. وعبرت قصائده الباكرا — بمخالف شكلها ومادتها — عن حالة يأس لزاء المدينة المعاصرة، وكان من الواضح أن الشاعر يواجه طرقا متباينة أحدها يؤدي إلى الانكار التام للخير في الكون، والآخر يؤدي إلى إهماس مأوى في الأمل المسيحي. ولوضحت كتاباته التالية أنه ضد أبرز شاعر مسيحي في عصره، وأنه في نره من قاعدة المتأخرين عن المسيحية. وعندما كان طالبا بجملة هارفرد، والسوربون في باريس، وجامعة أوكسفورد، كانت دراساته واسعة ومعمقة على السواء، وتحملت فيها الفلسفة واللغات (شرقية

.. في النهاية بدايتي » .

ومضى المؤلف قائلا :

« وعلى قدر ما يمكن القول بأن أزمة في الشعر قد حدثت ، يمكن رد أسبابها إلى ضلالات كتاب الشعر والنقاد في العقد الرابع من هذا القرن والمقود التي تلته . وبالرغم من أن النقاد على كلا جانبي الفاصل العظيم (المحيط الأطلسي) قد أصرروا مرارا وتكرارا على أن الاستمتاع هو مفتاح استقبال القارئ الصحيح للشعر ، فإن الاستمتاع كان على وجه الدقة هو الشيء الذي لم تقدمه بنية الشعر المعاصر . ومن هنا كان غياب الاهتمام الواسع النطاق بالشعر المعاصر وبالتالي « الأزمة » في الشعر . والعلاقة المتداخلة بين الشعر والنقد في هذا الجو تدعو إلى المناقشة ، وهي خلقية بأن تتطلب حورا مبتدأ إلى ما لا نهاية . ويمكننا أن نلاحظ بعض الأوجه الحاسمة للمشكلة في العمل — الخلاق والنقدى سواء بسواء — الذي أنتجه كاتبان معاصران أكبر سنا هما إدوين مير (١٨٨٧ — ١٩٥٩) ووليم إميسون . فمقالات هذا الأول في كتابه « حالة الشعر » تعلق عرضا وعلى نحو كاشف على كتاب إميسون المسمى « سبعة أمشاط من الألبام » على حين أن « مجموعة القصائد » (١٩٦٠) لميور ، و « مجموعة القصائد » (١٩٥٥) لاميسون ، تقدمان نمطين من الشعر اشتقاقهما مختلف لكاتبين متساويين في الامتياز ، ولكن بينهما فاصلا واسعا من حيث الهدف والانتهاز .

وإلى القسم المسمى « الأدب والحياة » يتحدث المؤلف عن تشسترتن فيقول :

« كان ج . ك . تشسترتن (١٨٧٤ — ١٩٣٦) نائقا قديرا إلى أن دلت الأبواب اليونانية اللفظية عادة ضارة فيه ، وأدت به إلى محاكاة طريقتيه الباكرا محاكاة ساخرة . ويمكن رؤية التدهور في أسلوبه بمقارنة كتابية عن « برلونتج » (١٩٠٣)^(٥) و « ديكتور » (١٩٠٦) بكتابه عن القديس « فرانسيس الأسيزي » (١٩٢٣) . فكتاب « برلونتج » حى ومنه ، ولكنه أيضا واضح ومعين للقارئ . وربما كان خير مرشد تمهيدى للقراء الذين ترهقهم « صعوبة » هذا الشاعر . وكتاب « ديكتور » يجمع بين الحماسة والحكمة ، ولا يخلو عليه سوى دراسة

جورج جسنج النقدية المسماة « تشالز ديكنز » (١٨٩٨) . أما كتاب « فرانسيس الأسيزي » فهو في أغلب الأحوال ، على أية حال ، خليط من الإيجرامات والمفارقات . وفيه يبدو تشسترتن دائما بين الكلمات وتكفي قطعة أو التتان من كتابة « اثني عشر غمطا » (١٩١٠) ليبان كيف أنه كان يستطيع أن يضع الكثير في الجملة الواحدة قبل أن تستحوذ عليه النزعة الاستمرارية اللفظية :

— في ميولوجية تولستوى وأتباعه الداعية إلى السلام لم يقهر القديس جورج التين وإنما ربط شريطا ورديا حول عنقه وأعطاه فنجانا من اللبن^(٦) .

— لقد بينت شارلوت برونتي أن الهوات قد تكون موجودة داخل مربية (مثل جون إير) ، والأبديات داخل عامل في مصنع . فبطلتها هي العانس الشائعة ذات الثوب المارينو والزروح الملتبئة^(٧) .

ورثة اعتراض صائب على مثل هذا النقد القائم على إيجرامات ، هو أنه يمكن الاستشهاد به بسهولة بمرزها الذكاء بواسطة أناس أشد كسلا من أن يكونوا لأنفسهم أحكاما مستقلة . ووصف تشسترتن لوماس هاردي بأنه « ملحد القرية يتأمل ويخالف على أبه القرية »^(٨) قد غدا مزحه رخيصة لأقل بها على شفاة الكثرين ممن وجدوا أن هذه العبارة أليقة حين يُستشهد بها .

وإن بعضا من غير النقد الأدنى لهذه الفترة قد أنتجه كتاب معارضون لروح العصر المتعجلة ، وخاصة أولئك الذين لم يرضق بمجال نظريتهم بحيث يمتقنون المرحطة التألفه النهائية إلى أن النقد عراك خاص بين المراجعين والكتاب . فالتنقد الأدنى عديم القيمة إلا أن يكون أيضا وضعا تليفا على الحياة : ومؤهلات النقد ومعاييرها إنما تتناسب مع رؤياه الداخلية الخاصة . ووظيفته (بالإضافة إلى فحص المسائل التكنيكية والنصية) هي أن يشكم على نوعية الحقيقة ودرجاتها (منظورا إليها بمنظار الخيال) في عمل المؤلف .

ثم يتحدث الأستاذ د . د عن نقد القصة فيقول :

« قد أخذ يرسم لي ، على عاقلة في كتابه « صناعة القصة » (١٩٢٩) اد يقوم بدراسة نقدية للرواية على

نحو موضوعي ، وهو يشير إلى صعوبة رؤية الرواية كوحدة ، على النحو الذي يمكن به رؤية مقال أو صورة أو قصيدة غنائية . فضخامة الروايات تجعلها تدخل ضمن القارئ تدريجيا وفي سلسلة من الصور غير النائية . وقد اختار برسي لبوك يوضح روايات ممثلة وعالجها معالجة نقدية بحيث يمكن للقارئ ان يستقيها في ذهنه كأعمال فنية كاملة ومكتملة .

ويقف كتابا « صنعة القصة » لبوسي لبوك ، و « فكرة الشعر العظيم » (١٩٢٥) لئلاسلار كرومي بين الآثار النقدية لمصرها . وعلى حين ان كتاب لبوك معنى أساسا بمشاكل الشكل ، نجد ان ميدان البحث أوسع نطاقا في كتاب « فكرة الشعر العظيم » وأكثر ما في هذا الكتاب الأخير إفادة للقارئ هو الفصل الأول عن الكلمات والتجربة حيث يُطَوَّر ابزوكرومي دعواه ان وظيفة الشعر هي ان يترجم إلى اللغة و « يؤصل » عبرات حية وحادة على نحو غير عادي .

وقد أثر سر آرثر كولر كلونش — بماعباره أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة كامبردج من سنة ١٩١٢ فما بعدها — في كثير من الكتاب الشباب . وقبل ان يولى مهامه الجامعية كان قد كتب قصصا قصيرة ، وروايات ، وشيئا من النقد . ورحب جيل جديد بكتابه للمسمين : « في فن الكتابة » (١٩١٦) و « في فن القراءة » (١٩٢٠) اللذين كانا حصيلة شاضراته في جامعة كامبردج . ويذهب أن تُنسب إليه ثلاثة إنجازات : إحياء الاهتمام بالكتاب المقدس الإنجليزي (١٦١١) ، والمحركة الناجمة مؤقتا ضد الرطالة وتأنييد البساطة في الأسلوب النثري ، و « كتاب أوكسفورد للشعر الإنجليزي » (١٩٠٠) وزيد عام (١٩٣٩) الذي غلبا ، منذ حرره واختار قصائده ، بمثابة مؤسسة قومية رغم أن ثوقه فيه كان موضع جدال ، وان مدرسة النقد الأصغر سنا التي تلت نعت عليه فيه تساهله في التحرير .

ويتحدث المؤلف عن حركة النقد الجديد يقول :

« إن فكرة كون النقد الأدبي سجلا ل « مغامرات الروح بين صيون الأدب » وكون القراءة ، أساسا ، مسألة استمتاع . قد كانت مصاحبة ملائمة للمزاج الرومانسي في

الأدب والحياة . وعندما لم تعد الرومانسية هي البدعة الجارية في عشرينات القرن ، تحول النقد عن مبدأ اللذة واتخذ اتجاهها صارما دراسيا — كما هو الشأن مع ت . س . إليوت وحواريه — أو سلك دربا علميا كما هو الشأن مع ا.ا. ريتشاردز والشبان الذين درسوا على يديه . وفي الثلاثينات تحول تقاليم الترتيب السياسي في الداعخل والخارج النقد الأبدى إلى خط من البحث يقوم على الاختبارات

الأيديولوجية ، وشبهه من حيث طبيعته مطاردة المفردات . وبالرغم من ان نقد إليوت قد يلوح للذهن المعادي باردا ، أحادي اللون ، وتبؤيا طاعيا في كثير من الأحيان ، فقد كان ضارب الجدلور في اعطائه بالثقافة العقلية . وقد وجه الاهتمام إلى وجود معايير — ذهنية وروحية — في مجلته « ذاكريتيرون » وكتبه « الغاية المقدسة » (١٩٢٠) و « جدولي الشعر وجدولي النقد » (١٩٣٣) وغير ذلك من الكتابات النقدية . أما نظرياته التي وضعها موضع التطبيق ككتاب مسرحيات شعرية فقد وردت في مقالته « الشعر والدراما » (١٩٥١) وقد أعيد طبعها في كتاب « نثر مختار » (كتب بنجوين ١٩٥٣) الذي يحوى مسحا شاملا لكتابات إليوت النقدية من ١٩١٧ إلى (١٩٥١) .

وكان ا.ا. ريتشاردز من التحرق إلى اليقين الذهني في « أصول النقد الأدبي » (١٩٢٥) و « النقد التطبيقي » (١٩٢٩) إلى الحد الذي لاح معه بهجاسوس (جواد ربات الشعر المنيح) معرضا لأن يتحول إلى حصان عربي يهرحلا سيكولوجيا . ولذا الاستمتاع الخالص موضع شك في الدوائر الأكاديمية .

وفي منتصف القرن لم يلع ناقد شاب له القدرة على إضالة النصوص . ومن بين النقاد الأحياء الأكبر سنا كان إليوت والسير هيريت ريدما وحدهما ذوى السلطة الراسخة . ولم يظهر من يبارى في الإثراك والتشويق العام كتابات فيجنيا ولف النقدية التي بدأت بكتاب « القارئ المعادي » (السلسلة الأولى ١٩٢٥) ثم استمرت في كتب لها نُشرت بعد وفاتها وكان آخرها « فراش موت الكابتن » (١٩٥٠) .

وبعد ١٩٤٥ خبا التحيز السياسي الذي صبح النقد

الأدبي في الثلاثينات . وغدت دراسة الأدب في الجامعات معنية إلى حد كبير بالمشاكل النصية والصور والرمزية . وكثيرا ما لاحت الاستنتاجات المستخرجة بمجهود جهيد من الصورى الشعر لاتعدو كثيرا ان تكون تقارير ملفوفة كما هو واضح ، على حين لم تحدث الرمزية الثقافية للكتاب الأقدم عهدا في الحوارين والمقلدين شيئا أفضل من الاجساد عن التقرير المباشر إلى التواء معقد ومتعمل .

وإذا تخطينا دورية ت . س . إليوت النقدية « ذاكرتيون » التي استمرت في الصلور من ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩ فسنجد ان جهاز آخر لـ « النقد الجديد » ظهر في كامبردج عام ١٩٣٢ وكان من المساهمين في إنشائه ورئاسة تحريره ف . ر . ليفيز زميل بكلية 'تولننج' (كامبردج) الذي غدا بعد ذلك بعدة سنوات قارئا للأدب الانجليزى في الجامعة . كان ليفيز قد نشر في ١٩٣٠ « حضارة الجماهير وثقافة الأقلية » التي تمت عن اهتمام محمود ببعض ملاح الجتمع المعاصر المقلقة . وقد كان الدفاع عن « ثقافة الأقلية » والحفاظ عليها — عن طريق نخبة مثقفة — هاما اهتمت به « سكروتنى » بروح نضالية طوال سنواتها الإحدى والعشرين كمجلة فصلية إلى ان توقفت عن للصلور في ١٩٥٣^(٩) . ولعله قد كان من اللازم استراتيجيا ان يُسقط ليفيز ذاته وذوات رفقاء في « سكروتنى » على اعتبار انهم شهداء قضية ، وان يكرروا الشكوى من ان البنية الأساسية لنقاد كامبردج الراسخى المكانة فضلا عن جزء ليس بالضعيل من العالم الأدبى عموما تحاربهم . وربما كان الأقرب إلى الحقيقة هو أن نقول أن اصطناع لهجة شاكية وعدوانية في الجدل في وقت واحد أرهبت — إلى نهاية الأمر — الكثيرين ممن لم يوافقوا في مبدأ الأمر على سياسة « سكروتنى » في إخضاع الأدب لعمليات فحص نصي دقيق يتطلب تركيزا مستقصيا ومجهدا على « الكلمات الموجودة على الصفحة » وسخر من اعتبار الأدب وسيطا للتبئية التخيل . وغدا « الأدب » أشد تحصارا في دائرة « سكروتنى » وذلك عندما أصبح مُركزا على عند ضعيل من الكتاب الذين حظوا به « الموافقة » . فكتاب ف . ر . ليفيز المسسمى « الموروث العظيم » (١٩٤٨) لا يعالج سوى جورج إليوت ، وهنرى جيمز ، وجوزيف كونراد ، على حين استحوذ

د . ه . لورنس على اهتمامه في « سكروتنى » وفي غيرها من المواضيع .

وإذا مرت هذه السياسة في مصفاة الطلاب والحوارين أدت إلى موقف من الأدب يشبه ذلك الذى يُتخذ من الجئت في مدارس التشرع . ولكن على حين يُشرَح طلبه التشرع إجماسا لاحياة بها ، يجد أتباع ليفيز الأدب حيا ويتركونه ميتا . وبما زاد من خطورة هذا الضرر ان حركة ثقافة الأقلية وُجهت بحمئة تبشيرية وحماس الناقد المحترف . وأنشأت « قادة » — أى مدرسين وأساتذة للمستقبل — خرجوا إلى ألعالم الأكاديمى ، ونشروا مقالات « لاشيء سوى الكلمات الموجودة على الصفحة » بين الطلاب في اللخل والخلارج . أضف إلى ذلك ان هؤلاء الطلاب لم يُنموا في أنفسهم عادة الاستقلال في التفكير وإنما تقبلوا هذه المغالطة نتيجة لتلك السياسة .

وفى « كيف تعلم القراءة » (١٩٣٢) كتب ليفيز يقول : « يبنى أن تُعرض عن طريق الإلحاح المستمر والتدريبات المتنوعة على التحليل فكرة ان الأدب مصنوع من كلمات ، وان كل شيء جدير بأن يقال في النقد المنظوم والمتنثر يمكن أن يكون متصلا بأحكام خاصة بالترتيب المعين للكلمات على الصفحة » . وفى مقالة « كم من الأطفال كان لليدى مكبث ؟ » (وهى « مقالة عن النظرية والتطبيق في نقد شكسبير » تقوم على أساس مقالة قرأت أمام الرابطة الشكسبيرية بكلية الملك ، لندن ، ونشرتها « مطبعة الأقلية » بجامعة كامبردج ١٩٣٣) قال المؤلف ل . نايتس إن نوع النقد الذى يرفضه « لايسخر منه عنوان هذه المقالة إلا سخرية طفيفة » . والنقد المحدث الذى يرفضه هو كتاب ا . س . براخلى المسسمى « المسألة الشكسبيرية » (١٩٠٤) الذى ظل ، رغم ذلك ، بالها إزاء هجمات « النقد الجديد » . وقد كتب ل . ت . نايتس وهو من أهم المسهمين في مجلة « سكروتنى » يقول : « إن بنية النقد الشكسبيرى معنية بشخصياته وبطلاته وحيه للطبيعة و « فلسفته » أى باختصار بكل شيء ماعدا الكلمات الموجودة على الصفحة ، مع أن قصصها هو الوظيفة الأساسية للنقد . ولو كان الأمر كذلك فسعود بالويل على الناقد لأنه بدلا من الاستجابة الوجدانية الكلية المعقدة » التى جهزت

مدرسة نائيس وليغيز بأنها تحصل عليها ، نجد ان هذا الطراز من النقد يحول بين ممارسيه وبين الاقتراب مما هو أساسى فى شكيبر الذى لم يكن وسيطه « كلمات على الصفحة » وإنما كلمات خارجة من الفم الانسانى . وقد أعلن نائيس ان « الجاذبية الانسانية تفتح لم يؤت نتيجة سوى ان يوهن ، ولا يمكن إلا ان يوهن ، النقد الشكيبرى » . وبلهى ان كلمة « نقد » هى التضميم للموهن لأن هدف شكيبر لم يكن تقديم مادة للطلاب والدارسين ، وإنما كان إحداث استجابة « إنسانية » عن طريق وضع كائنات إنسانية على خشبة المسرح ، ومنحهم كلمات يخطون بها شخصيات متنوعة . وعلى قدر ما يبلغ جمهور المسرح بين الحين والحين « استجابة وجدانية كلية مغلقة » (وهى قلما تكون فى أى ظرف من الظروف سوى ادعاء صلف) فإن هذه الاستجابة إنما تتحقق عن طريق رؤية الشخصيات كرجال ونساء أحياء ، وسماع الكلمات التى تُنطق ثم تختفى . وإذا لم يكن ينبغي معالجة شخصيات شكيبر ككائنات إنسانية — كما يعلن « النقاد الجدد » — فإن شكيبر يكون قد عمل بلا جنوى ، وتكون أربعة قرون من الاستمتاع بمسرحياته قد قامت على خطأ . ولا حاجة بنا إلى ان نقاوم إغراء وصف نقاد مدرسة « الكلمات الموجودة على الصفحة » بما كتبه الشاعر ألكندر بوب عن مُبدئى مسرحيات شكيبر : « إن كل ما يفتقرون إليه هو الروح والذوق والمثل » .

وقد لاحظ ليغيز فى « حضارة الجماهير وثقافة الأقلية » ان « الثقافة قد ظلت دائماً فى رعاية أقلية » . وإذا أريد للأدب ان يحفظ بمكانه بين الأنشطة الانسانية ، وألا يحدرد إلى مستوى النظام الأكاديمى الخالص — وهو ما تستطيع الصحف اليومية القيام به على نحو أكثر ملامية — فإن الهدف الحقيقى لقراءة الشعر وكل الكتابات التخيلية ينبغي ان يكون إنتاج ثقافة جماهيرية (أى جماهير مثقفة) يكون الأفضل فيها هو الأقدر على إغناء الحياة . ويستطيع هذا تقديماً بطيئاً

استدراك

وقعت فى موضوع « التعليم والنظام الاجتماعى » لإسماعيل المهدي ، بالعدد السابق ، أخطاء طباعة وتصحيحية كثيرة ، نلخص هنا ، له ، وللقراء .

- (١) انظر كتاب : « طباعة وقراءة تجارب القولوى الأول لأعمال شكيبر » ، تأليف تشارلتون هايمان (مطبعة كلارندون ، أكسفورد ، حزيران ، ١٩٦٣) .
- (٢) « النقد النصى والأدب » ، تأليف فردسون باورز (مطبعة جامعة كامبردج ١٩٥٩) ص ٣١ — ٣٢ .
- (٣) « البرج العاجى » ، مجلة « لندن ميركوري » ديسمبر ١٩٣٨ ، ص ١١٩ — ١٣٠ .
- (٤) ف.و. هاليسين ، ماسحقه م.د.س. البوث (١٩٣٠) .
- (٥) فى سلسلة « رجال الأدب الانجليز » .
- (٦) « نولستوى وعيادة البساطة »
- (٧) « تشارلوت برونتى » .
- (٨) « المصير الفيكورى فى الأدب » (١٩١٣) .
- (٩) أحمد طبع مجلة « سكروتى » كاملة فى عشرين جزءاً عام ١٩٦٣ عن مطبعة جامعة كامبردج . واشتمل المجلد العشرون على مقالة جندبة لليغيز عنوانها « نظرة إلى الوراء » نُشرت فى نفس الوقت ككتيب منفصل . وليس من فضول القول ان نذكر ان افتقار أسلوب ليغيز الثرى إلى الوضوح يوحى بقدر من نسيان وجوب الانتباه إلى « الكلمات الموجودة على الصفحة » .

هوامش :

بنيامين زيفانيا :

لماذا يسىء البوليس معاملتى ؟

حوار : حسن سرور

زار القاهرة مؤخرأ بنيامين زيفانيا ، وهو مغن وشاعر من جامايكا . هنا محاولة للتعرف عليه وعلى نشاطه الغنائى والمسرحى فى مناهضة العنصرية فى شتى أشكالها ، بدءاً من العنصرية ضد الملونين السود ، وانتهاءً بالعنصرية الصهيونية ضد الشعب الفلسطينى .

— بعد فيلماً عن القضية الفلسطينية .

بطاقة : بنيامين زيفانيا BENJAMIN ZEPHANIAH

— مغنى وشاعر ومؤلف من جامايكا .

— ٣٠ سنة .

— ولد بالبحر .

— تلقى تعليمه الأساسى فى جامايكا وفق رغبة

والديه فى ان يتعلم تعليماً وطنياً .

— تأثر بموسيقى (Reggae) وهى الموسيقى

الشعبية فى الكاريبى .

— له ديوانان من الشعر ، الديوان الأول « إيقاع

القلم » والديوان الثانى « مسألة تثير الفزع »

— تعرض الآن مسرحيته « مهنة الروك » فى تشيكو

سلوفاكيا عن البطالة فى إنجلترا .

○ ○ ○

■ ولدت بالبحر وعندما بلغت ثلاث سنوات ذهبت

إلى جامايكا وتعلمت لغتى الأصلية وغيت على موسيقى

(Reggae) وفى سن الثانية عشرة ألقت كلمات على

إيقاعاتها ، ولأقت هذه الكلمات شعبية كبيرة وخاصة

بين الأطفال المهاجرين السود المقيمين بالبحر والذين

يمشون فى ايتشوم .

■ وفى سن السابعة عشرة ، فى مناخ معاد للملونين

قضيت عامين فى السجن — بدون ذنب — على جريمة

ملفقه (طعن رجل بوليس بسكين) وخرجت مملؤاً

صناعة الفلام الأطفال . والآن في مسرحية شعبية تعرض في تشيكوسلوفاكيا حول البطالة في إنجلترا ككل (٣ مليون عاطل في إنجلترا وفقاً للرقم الرسمي)

■ مشروعى الرئيسى فيلم عن القضية الفلسطينية ، حيث قضيت ثلاثة أسابيع في غزة والضفة الغربية بمبادرة شخصية لمشاهدة أحداث الانتفاضة الفلسطينية ، لى أنهم جيداً هؤلاء الناس الذين اكتب عنهم . ذهبت وعشت مع أسرة لأرى كيف تمضى الحياة بالضبط في غزة والضفة الغربية . سوف ينتج الفيلم من خلال B. B. C ، وأظن أن B. B. C. لا تقبل الفيلم — الفيلم يتحدث عن الحقيقة و B. B. C. بها موظفون أقوياء من اليهود . البوليس الاسرائيل ظن أننى عربى ولم يتصرف ازانى كسائح وهو أمام السياح يتصرف بشكل يبلو متحزراً . شاهدت جنديا إسرائيل يحاول اغتصاب رجل مقعد وكان يظن أننى عربى — شاهد جواز سفرى — الزوج وجرى . ولا أظن أن B. B. C. تقبل عرض مثل هذه الوقائع . هناك القنطة الرابعة إذا لم توافق B. B. C. وهى قنطة جريئة وثقافية وإذا لم يمكن من صناعة فيلمى سوف أولي بسلسلة أحداث للصحف لأننى أريد أن تصل القضية الفلسطينية إلى جمهور جديد من المهاجرين السود والمولدين بالإنجلترا .

لأننى اذكر عندما قام حزب المؤتمر الافريقى الذى يقود النضال ضد المنصرية في جنوب أفريقيا ، عقد مؤتمرا بالإنجلترا وهذا متحدث كلامه عن القضية الفلسطينية فرجوه الآخرون قائلين هؤلاء العرب الأغنياء . وبالطبع الصورة التى يتلقاها الناس عن العرب هى صورة أمراء البترول والأغنياء الذين يحترقون أموالهم في إنجلترا والعواصم الأوروبية .

بالغضب فطعنت رجل بوليس بالفعل ، وعدت إلى السجن . قضيت عامين آخرين وخرجت سميلاً وفكرت في أن أظن عدداً أكبر من رجال البوليس وأذهب إلى السجن ، ولكن نمت داخل الأسلة : لماذا يسوء البوليس معاملتى ؟ ولماذا المواجهة دائماً بينا وبين البوليس في الشارع ؟ ولماذا يقولون لنا أذهبوا إلى بلادكم ؟ كنت أفكر أين بلادى ؟ في هذه الفترة بداية السبعينيات تشكلت الجبهة النازية المعادية للسود والمولدين كانوا يتصيدون السود في الليل ملطفاً تفعل الكوك لكوس كلان في امريكا (حركة ضد السود) كانوا ينظمون مظاهرات ضد أحوال المهاجرين (لستام وبركستون) وكانت الصدامات والتناهب الحلوة في بيوت الملونين ، كل ذلك تحت حماية البوليس .

انضمت حينذاك إلى منظمة معادية للنازية نوث فيها كمغن وشاعر في امسياتها الثقافية والموسيقية لشرح قضيتنا لوكان الكثير من المنصرين يرقصون على موسيقانا .

وعندما كانت الجبهة المعادية للسود تنظم مسيراتنا كنا ننظم مسيرات مضادة وكانت حرباً حقيقية بينا ، والآن نراجع نفوذهم تماماً لأن كثيراً منهم انضم إلى الاحزاب ذات التوجهات النازية في أوروبا والأغلبية المنظمى منهم انضمت إلى حزب المحافظين (حزب تاشر) .

اربط غوى الشعرى والغنائى بالصراع بينا وبين هذه الجبهة وكان يركز على الغناء لتراجع نفوذ الشعر . ويظن المهاجرون بالإنجلترا ان الشعر يتسمى إلى الماضى والله مظهر ترف الطبقات العليا في المجتمع ، ولهذا قررت ان اغنى الشعر واكتب المسرحيات الدرامية الشعرية واستخدم الكاسيت وشارك في



الشاعرة السعودية خديجة العمري :

موسيقى القلب وجذور الإنتماء

حلمى سالم

السعوديين الجدد . وتزداد بشارة هذا المعنى توهجاً ، إذا ضمت الظاهرة البازغة — بجوار الشعراء المجددين — شاعرات مجدّدات . ذلك أن مساهمة المرأة الشاعرة في عملية التجاوز الإبداعي ، تصبح — حينئذ — مساهمة مركّبة متعددة الوجوه : الشعرية ، التراثية ، الاجتماعية ، المعرفية ، الحضارية والانسانية .

وهذا الجهد المركب ، المتعدد الوجوه ، هو ما تتطلبى عليه تجربة خديجة العمري الشعرية .

ولقد استمعنا في القاهرة إلى خديجة العمري وزميتها أشجان هندي ، مع أتريهما من الشعراء السعوديين الجدد ، وكانت سعادتنا بهما — بخاصة — مزدوجة .

لم يصدر لخديجة العمري ديوان شعري بعد ، لكن قصائدها المتفرقة ، تشير إشارة جليّة إلى أن شاعرة متميزة تمضي حثيثاً في الطريق إلى ميدان التحلّث الشعري المضطرب بالجمرات .

● الفن والحلم

الشعر ، والفن بعامّة ، هو حلمٌ كبيرٌ بعالم أفضل وأجمل . ولذلك فإن أول ما يسطرن به الشاعر المبدع هو

تكتنز تجربة الشعر الجديد في المملكة العربية السعودية بدلالات إيجابية عديدة . وأبرز تلمّح ظاهرة إبداعية مجتذّة في حياة الأدب السعودي الراهن ، تتجاوز الطابع التقليدي الذي وسم الأدب بعامّة في مراحلها السابقة .

بل إن هذه الظاهرة المجدّدة ، لم تتجاوز فحسب ذلك الطابع التقليدي — في الشعر خاصة — وإنما هي ، أيضاً ، تسعى سعياً ملحوظاً لتجاوز بعض الطوائف الكلاسيكية التي وسّمت بعض تجارب الشعر الحر نفسه ، مساهمةً بذلك في العملية الأدبية الكبيرة التي تتم على صعيد الوطن العربي كله : عملية انتقال الشعر إلى ما بعد الشعر الحر ، شعر التفعيلة ، نحو آفاق أرحب وأحدث . ليتواصل ، بذلك ، جهد المغرب العربي (تونس ، المغرب ، الجزائر) بجهد 'لوسط العربي' (مصر ، ليبيا ، السودان) بجهد المشرق العربي (لبنان ، سوريا ، العراق) مع جهد الجزيرة العربية (السعودية ودول الخليج كلها) في تأسيس كتابة شعرية عربية جديدة .

● مساهمة مركّبة

ضمن هذا الإطار المأمول ننظر إلى شعر الشعراء

لا الإبداع . في حين أن « قلب الشاعر قافية » — كما تقول لنا خديجة — ولها فإن التناقض محتم بين الشعر الخلاق و« سلطة » الوصايا الشعرية القديمة :

« سأل نالدة الحياء ، أشد حلمي من مكاي ،
وأصبح : يواجهة السماء ، ألم من هربي اعتذاري
خلدت قوافير الزمان فرجها
وأقلب تفاصيل المساء وصبتها
شيئاً فشيئاً في مداري
وأصبح : يواجه السماء رداؤك الأبوي
يخفي ويكي في احتضاري »

● المدينة المقبلة ●

ويرتبط — عند الشاعر ذى الرؤية — رفض الواقع الراهن بتصور استشرالي للمستقبل ، وبالتشوف إلى العالم الجديد ، الذي تزهو فيه القيم الحقبة ويكتسب فيه نقصان الزمن الجاهل :

« قلت : انقأ الحلم في النخل الجديد
الرمل لا يحمي ما يحمي من زمن بعد
فعلت أن الرمل تاريخ يرحبنا فلهو
ثم يعلو كي يرتب ما أطمأن له من
الأضياء والأسماء من سطر الخليفة »

يصبح الحلم ، في إطار هذا التشوف نحو المستقبل ، ملاذاً جوهرياً للشاعر ، يشيد به مدينته التي يؤسسها على مهلي وتؤدة ، ليقم بها ملكوته القادم . تقول خديجة :

« هذا رذاذ الحلم . لا
بعض السجام الطين والفجر المهيأ في
مزاريب الألم

حلم ، ولكن إن يكن :
رطب رذاذ الحلم يواجهة المدى .
حلم ، ولكن إن يكن :
سأسير حافية على جسد الظهيرة
وأشيل من حضن الطفولة زهرة
وأمر في فرج على جذب العشرة
هزمت سيوف الإرث من نفع الطفولة ،
هاكمو : هذا صباح الخير ، أو هذا صباح

الواقع الكائن : بردائه وفظافته واختلاله . هذه هي المواجهة الأولى للشاعر : الجمال الفني الإنساني ، في مضادة قبح الواقع المقيم .

ومن هنا ، فإن أول ملاقاة في شعر خديجة العبري ، نحو تصوير سوء الواقع الإنساني وجنومه على نفس الإنسان التي تنمو إلى الانشقاق من أسره :

« كنا اصطفتنا الصمت مهي قد ألفناه
فضاق الصمت بالضيف الثقيل
الدائمون على الحبابا يطلبون المستحيل
والبدء يرضى بالقليل
لهاته ، عيظاً يلف العمر بالموت الجميل
وهاته ، تمت خطانا
من حواشي الليل والوطن البهيل » .

● القلب قافية ●

على أن تصوير سوء الواقع ، لا بد أن يعنى — لدى المبدع الحق — تصوير الفرد على هذا السوء وعدم الخضوع لردائه البادية ، وتحسيد السعى إلى تغييره إلى الأجل . ومن هنا ، فإن رفض الواقع القبيح ، هو ملمح أساسي من ملامح التجربة (الرؤية) الشعرية عند شاعرنا الشاب . تقول :

« والقلب قافية ،
كفى باللعنة الآكين من إرث التفانيات التي تشل عن دما
وتفعل الرثاء
نقض الخليفة بداخل ،
فوجدته نارا وأبحث بمز ماء
وأنا أريد النار ، لا الماء الذي يهتال
ذا اللهب المثل بالنطاري »

وينبثق من هذا الرفض العام رفض أكبر عمداً وخصوصية : هو رفض الإرث الجامد والقيود السلفية والوصايات القديمة .

إن الميراث الجامد يتضاد مع الشعر ، أي مع الإبداع . إنه مع النقل لا العقل ، مع التقليد لا التجديد ، مع الإلتباع

الحلم ، هذى زهرقى الأولى ،
وقاليتى الأخيرة »

رفض للعقم من الإرث الوصى ، إلى الانكاء الدائم عل
الحلم — البديل .

كما إن هذه الشواذب لا تنقل من لينة تجربتها الموسيقية ،
تلك التجربة التى تلزم تقيلة الوزن الخليل بصورتها الحرة
الحديثة ، ولو ان بعض ارتباطات وزنية قد أفلقت صفاءها
الإيقاعى .

والحق أن الشاعرة قد سالت رؤيتها التى فصلنا بعض
ملاحظها ، فى صور فنية تمتاز بالحدة والحسية واليكارة ،
والصافى بتجربة المرأة الجديدة فى الجزيرة العربية ، الحاملة
المفروج من البدولة إلى حضارة الانسان الحقيقى . تقول :

« امتحنيتى أن أرى فى النساء حضور المداخن »
و « باركت هذا الإثم إذ صلت على خولى »
و « أرغبت كلنى عن مفاتيح الصغيرة »
ومعنيك ، قلت :
قصيدتى المراج لمح ضياله ،
والقلب قاليتى الأخيرة »

وأحسب أن بعض المقاطع التى سلقناها فيما سبق ،
تدل على هذه السمات التى تتسم بها الصورة الشعرية
عند عديده العمرى ، وتؤكد أننا أمام شاعرة ستلور
بسرعة مرموقة حساسيتها الشعرية المنفردة ، النابعة من
أصالتها العربية ، وأنها كانت تسمى — بحق — ماثول حينا
قالت فى قصيدة « لم تكن فى مكان » :
قاطع فى الأرض جلد الناقى .



بقايا البلاغة القديمة

يلحظ قارىء قصائد عديده العمرى أن استلهاهم التراث
العمرى سمّة بارزة من سمات تجربتها الفنية . فسمّة العديد من
الإحالات والتضمينات القرآنية (مثل : كأتى بك اليوم
أكملت دينى) ، والملاحات متكررة إلى الإسراء والمعراج ،
وغيرها من مواقف وصباغات : قرآنية أو أدبية عربية
قديمة .

غير أن هذا التواصل التراثى الجميل والأصيل ، كان
يشد الشاعرة أحيانا إلى بعض صيغ البلاغة التصويرية الخطافية
القديمة ، وإلى الاستناد على بعض المتكآت اللغوية المرتبطة
بتمط أداء الشعر العمودى . وما يتطلبه أو يفرضه من
بدايات استغرافية أو بيانية ، من مثل « ألا إن نجما يساند
مى » أو « أيا أم لو تعرفين .. » .

والواقع أن هذه المتكآت ، باعتبارها ندابات عامة
خارجية جمعية ، تتنافى مع التجربة الحديثة عموماً ، من.
حيث هى أداء فردى داخل خصوصى (حتى وإن جسد
قضايا زهوماً عامة) . كما أن هذه الصيغ النمطية تنقل
القصيدة وتنحرف بها إلى القول الإنشائى الذى تجاوزته
القصيدة المعاصرة .

وأظن أن هذا الميل البلى الخطافى هو الذى يلدغ باللغة
الشعرية ، فى بعض الأحيان ، إلى لون من المباشرة الزائفة
فى بعض التصويرات ، من مثل « للشمس دائرة متوجة على
صدر الخليفة » و « لكنها تقتصر إن عادت لدورها وتورعها
العتيقة » .

المرأة الجديدة

على أن هذه الشواذب البسيطة فى تجربة عديده
العمرى ، لا تنقل من الحقائق الكبيرة فى التجربة : التى
تتسع دوائرها واحدة إثر واحدة : من تصوير الواقع
الردىء ، إلى رفض هذا الواقع وانحد عليه ، بما فيه من

أحلام قمة المبدعين العرب في صنعاء

أمينة النقاش

أخبارهم . وإنتاجهم ومشاكلهم وهمم أوطانهم .

المثقفون والدور المطلوب

ومنذ ساعات النقاش الأولى ساد الندوة إحساس علم بأن المثقفين العرب « زائدون عن الحاجة » فبرغم أنهم مهمومون بقضايا أمتهم الكبرى وأنهم مازالوا يملكون قرون الاستعمار ليتحسسوا آلام الناس الذين يعانون من الجوع إلى الطعام والجوع إلى الحرية والجوع إلى الوطن ، وأنهم ينتمون ويعبرون عن أحلام الذين يحاربون بالمناجل والقنايل والحجارة ، وأنهم يجتمعون ويبحثون ويدرسون ويتضامون ثم يصدرن توصيات صحيحة وعظيمة ، ولكن للأسفة الكبرى أنها تظل جبرا على ورق ، لأن من في يدهم سلطة اتخاذ القرار والتنفيذ يتعاملون مع المثقفين كأنهم « زائدون عن الحاجة » وأن وظيفتهم في الحياة أن ينشدوا شعرا ويكتبوا قصصاً ويصنعوا فنوناً يتعامل النظام العربي معها وكأنها فنون تعبر عن مشاكل شعوب أخرى غير التي يحكمونها .

نواة « تجمع المثقفين العرب »

في الفترة من ١١ حتى ١٤ يونيو ١٩٨٨ ، انعقدت في العاصمة اليمنية صنعاء ندوة « الفكر والفن والأدب » لدعم الثورة الشعبية في فلسطين ، التي دعت إليها جامعة صنعاء ومجلس السلم والتضامن اليمني واتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ، في نفس الوقت الذي أخذت فيه القمة العربية في الجزائر لدعم الإنتفاضة الفلسطينية تنهى أعمالها ، مما دفع الشاعر « محمود درويش » إلى وصف الندوة بأنها « قمة المبدعين العرب » .

شارك في الندوة مائة مثقف من كبار الكتاب والأدباء والباحثين والصحفيين والفنانين من معظم أقطار المشرق والمغرب ومن مختلف المدارس الفكرية والأدبية والفنية والتيارات السياسية ، توحدتهم برغم تباین أمزجتهم وشخصياتهم وميولهم الرغبة الصادقة في دعم نضال « الإنتفاضة الفلسطينية » وبحث مستقبلها ووسائل استمرارها وموقف الأنظمة العربية منها واستخراج الدروس والدلالات الهامة لها .

وتعد هذه الندوة واحدة من المناسبات النادرة التي تجمع هذه النخبة من مثقفي الأمة ومبدعيها ليتبادلوا

علا لا تتفق الجميع ، إلا أن بعض هذه النقاط فرضت نفسها على أئمة ، وكان أبرزها قضية الحوار مع « قوى التقدم والسلام » في إسرائيل حيث برز إلهامان واضحان : إتهام عبر عنه الشاعر محمود درويش الذي قال ينبغي على العرب الانسحاب من الحركة على جبهة الوعى الاسرائيلى . وأضاف : أنه على الرغم من اننى شخصيا لا أعتمد بمجدي الحوار مع بعض القوى الاسرائيلية ، إلا أننا نحن في منظمة التحرير الفلسطينية نرحب بحوار بين العرب وبين اسرائيليين يقبلون بحق تقرير المصير للشعب الفلسطيني وبحق الدولة الفلسطينية :

الاتجاه المعارض عبر عنه « على عقلة عرمان » رئيس اتحاد الكتاب والادباء السوريين الذى رأى أن هذا الحوار لا يقدم ولا يؤخر وهو يدخل في عمليات تطبيع مع إسرائيل ، ويبرر للذين تأخذ عليهم العالم العربى تطبيعهم للعلاقات مع إسرائيل أعمالهم »

وكانت قضية التطبيع مع إسرائيل قد أعيد طرحها عندما أثير نقاش حول إقترح تنظيم زيارات للمثقفين والفنانين العرب للأراضى المحتلة ، لكنه انتهى بالأكيد على ألا يتم ذلك عبر أى مؤسسات إسرائيلية ولكن عن طريق الأردن والمؤسسات الثقافية الفلسطينية فى الداخل ، ويتتبع مع منظمة التحرير الفلسطينية . ولا شك أن إثارة هذه الموضوعات كانت وراء حسم النقدة فى رفض كافة مشاريع التسوية الأمريكية والإسرائيلية وتبنيها بالتأليفات كامب ديفيد ورفضها .

اقرب المتحورون رغم تبنيهم من فهم دلالة الحدث التاريخى . فالانفضاض ثبت أنه لا مستحيل على وجه الأرض ، وأن الشعوب قادرة فى اللحظات الكبيرة أن تنفجر بإرادتها وقرارها ، وأن الواقع ملء بإمكانات المواجهة والتصدي وللقومة ورغم مناورات الذين يسعون للحلول فى غرف مغلقة . كما ثبت الانفضاض خطأ الاتجاه الذى يصرف فيه النظام العربى بمجملة وبلدجات متفاوتة بنطق أن الأمة معاصرة ، وأنه لابد من القبول بما هو معروض . فالانفضاض كما أكد المثقفون العرب تتحدى جميع مشاريع التسوية الأمريكية المطروحة التى تنطق جميعها من إنفاقيات

وقد زاد من ضخامة هذا الإحساس داخل النقدة أن المثقفين بينا يشعرون بأنهم جزء من التسيج التحي للأمة تنهال فى نفس الوقت ملايين القطع من الحجارة تصنع جدنا هاما فى تاريخ الأمة ويثبت الشعب الفلسطينى أن الأطفال والنساء وربات البيوت والشباب والشيوخ وسكان الخيمات قادرون على كتابة أجمل الشعر وأحسن القصص ورسم أبدع اللوحات على الطبيعة ، وكأنهم يقولون للمثقفين « أمسكوا طوبة ولا تؤثفوا قصائد » . ومع ذلك انعقدت النقدة وتناقش المثقفون ، اتفقوا واختلفوا وانتهوا رغم ذلك الى توصيات هامة .

وخلال أكثر من ٢٥ ساعة من المناقشات العامة ، فى اللجان التى انقسمت إليها النقدة ، تناولت الأفكار وتداولت ، واستخلصت الدروس . وفى بدايتها طالب محمود درويش بالبحث عن وسائل الترابط بين الفعل البطولى الفلسطينى وبين الفعل الثقافي العربى بصياغة مقدمات مستقبل آخر للعلاقة بين الثقافة والواقع .

وكانت الورقة التى تقدمت بها اللجنة التحضيرية للنقوات قد حاولت الاستجابة لتلك المطالبات فقدمت رؤوس موضوعات لأعمال النقدة وجداول أعمال لسير نشاطها وإقترحات للبحث تضمنت معظمها التوصيات النهائية لها . ولم تكف ورقة اللجنة التحضيرية بحث النقدة على تلمس السبل التى يمكن بها تقديم كافة أنواع الدعم « المادية والأعلامية والسياسية والروحية » ، بل ما هو أبعد مدى من ذلك وهو « سبل الدعم التى تمكن أن نقدمها للثورة الفلسطينية نفسها ولنظمة التحرير الفلسطينية » ليس هذا فحسب بل الانتقال من سياق دعم الثورة الفلسطينية إلى « تكوين نواة لدعم القضايا القومية المصرية على مدى الوطن الشاسع » بأن تصبح هذه النقدة « نواة لتتجمع اليدين العرب يسعى إلى فهم الواقع والإسهام فى تشكيل المستقبل وصياغة غد أبهى وأشد إشراقا للسان العربى »

اتجاهان متعارضان

وبرغم حرص الذين أداروا النقدة وفى مقدمتهم د . عبد العزيز المقالح رئيس جامعة صنعاء و د . حسن مكى نائب رئيس الوزراء على تجنب إثارة نقاط ليست

كاتب ديفيد بما فيها تلك المحاولات العربية الأمريكية
الإسرائيلية المشتركة التي ترمى إلى ما يسمى الاستئثار
السياسي للانتفاضة !

وكان الموضوع الذي أجمع عليه المثقفون العرب هو
أزمة الديمقراطية في النظام العربي وبمهبش الجماهير
وعزها ، وعداء النظام العربي لجماهيره أكثر من عدائه
لإسرائيل ، وتصديه لحركاتها الطبقية لمساندة
الانتفاضة .

وكانت المناقشات حول أزمة الديمقراطية في النظام
العربي مناسبة لينال المثقفون العرب بالمحاول على كل
الأنظمة العربية يشتهرون بها بسبب إهدارها
« المبدئي » و « الثابت » لكل الحريات الديمقراطية
حفاظا على سلطتها .

عام الانتفاضة

وبرغم التحليل الذي أطلقة الكاتب المغربي د .
« محمد بريدة » من أننا جئنا لعمل شيء داخل شروط
في أقطارنا نعرفها جميعا ، لذلك يجب ألا تكون البرامج
طموحة غير قابلة للتحقق ، فقد إنتهت الندوة بمجموعة
من التوصيات ، يعلب على الجانب الأكبر منها طابع الخلم
أكثر من القدرة على التنفيذ وغالب عنها ما أسماه « كامل
زهيري » بالتوازن بين الأقوال والأفعال والأموال !

فقد أوصت الندوة في ختام أعمالها بمقترحات
عاجلة ، وأخرى طويلة المدى ، وتضمنت إطلاق اسم
عام الانتفاضة على العام الحالي ، وتعميم وقائع الندوة
إعلاميا وإعداد نشرة شهرية تجمع المقالات الصادرة
حول الانتفاضة وتعمم على الصحافة العربية ، وتوجيه
لنداء خطباء المساجد والكنايس بتخصيص جزء من
حديثهم عن الانتفاضة ، وتخصيص جائزة لأحسن
سيناريو عن الانتفاضة عربيا ودوليا ، وإهتمام الصفحة
الأولى من الصحف العربية بنشر أبناء الانتفاضة ،
وتنظيم لقاء شعري وفي في أسبوع واحد في جميع
الأقطار العربية تكون المشاركة فيه حسب الامكانيات
الذاتية ، وشرح تطورات الانتفاضة ، من وجهة نظر
عربية عبر الغناء وأشرطة الفيديو للمهاجرين العرب ،
ووضع كتب للجيب عن الانتفاضة والقضية الفلسطينية

ومختارات من الشعر الفلسطيني ، وإعادة تركيب
وتسويق الأفلام الأوروبية والعربية عن الانتفاضة
 وإنتاج أفلام كارتون عن الانتفاضة وإصدار ديوان
شعري عنها وتنظيم سهرات فيه ومسرح متجول عنها
حسب الامكانيات المتوفرة ، ودعوة الصحافة العربية
للتعريف بأدب الانتفاضة وإنتاج دراما تلفزيونية عنها
وتنظيم حملة نوعية في البلدان الاشتراكية خاصة بالقضية
الفلسطينية لتنامي النفوذ الصهيوني في عدد منها ، وقيام
الأطفال العرب بجمع قرش الانتفاضة وإنتاج وبيع
شارة تحمل صورة في الحجازة ، وإقامة نصب
الانتفاضة في صنعاء العاصمة التي احتضنت الندوة .

مقترحات طويلة الأمد

وعن المقترحات طويلة الأمد أوصت الندوة بإعداد
مؤتمر على حول العلامة « المقدسي » ايدعي له عدد
من المستشرقين ، وتنظيم ندوة مغلقة حول الانتفاضة
يساهم فيها مثقفون من داخل فلسطين وخارجها وتطبع
أعمالها في كتاب ، ودعم مشاريع إنتاج أعمال موسيقية
و تنظيم حفلات متجولة لكبار الفنانين العرب ، وإقامة
جامعة صيفية خاصة بالدراسات الفلسطينية ، وإنشاء
مكتبات في البلاد العربية خاصة بالثقافة الفلسطينية ،
وتنظيم لإرسال كتب إلى الجامعات والمؤسسات الثقافية
الفلسطينية داخل الأراضي المحتلة وترجمة أعمال فلسطينية
إلى لغات أجنبية والمساهمة في ترجمة الأعمال الأساسية
للصهيونية مع وضع مقدمات تبين توجهها الفاشي
والعنصري ، وإرسال أسئلة عرب لائقاء دروس جامعية
في الجامعات العربية بالصفحة والقطاع ، وتنظيم زيارات
لمثقفين عرب للصفحة والقطاع ، ودم ذلك بالتنسيق مع
منظمة التحرير الفلسطينية ، والتشجيع على إصدار كتب
متنوعة للصور الفوتوغرافية بلغات متعددة حول
الانتفاضة ، ودعم الفنانين الفلسطينيين في الأرض المحتلة
وعرض أعمالهم في أنحاء الوطن العربي ، وتنظيم لقاءات
حول الإنتفاضة بين مثقفين عرب وأجانب ، وحث
الكتاب العرب على المساهمة في الصحافة الغربية للتعريف
بوجهة النظر العربية . واستئثار ركن بريد القراء في
الصحافة العالمية لدحض وجهة النظر الصهيونية ،
وتشجيع كبار الكتاب العالمين لزيارة فلسطين ،

والمدعون إليها بمثابة هيئة تأسيسية « لتجميع المثقفين العرب لدعم الانتفاضة الفلسطينية » حيث شكلت أمانة دائمة لهذا التجمع يرأسها د . عبد العزيز المقالح وتضم أعضاء من مختلف الأقطار العربية بينهم أثنان من مصر هما كامل زهيري ومحسنه توفيق وتكون صنعاء مقراً لها .

المشاعر اليمنية

لم يكن إنعقاد هذه الندوة في صنعاء خالياً من المغزى ، فالجنى نموذج للقدرة العربية على تحدى العزلة والتخلف ، بعد أن ظل شعبها قروناً طويلة محاصراً وغير قادر على إمتلاك مصيره . فصنعاء شأنها شأن الانتفاضة تعطيكم إنطباعاً بأنه ليس هناك مستحيل ، فالجن المحرر المعاصر يسمى بعقد هذه الندوة — وسط أنشطة أخرى تتخذها حكومته — لكي يلعب دوراً مؤثراً في السياسة العربية ، ولا تتوجه السلطات اليمنية بهذه الندوة للخارج فقط ، بل للداخل أساساً استجابةً لمشاعر يمنية شعبية جارفة تجاه الانتفاضة لا يهادلها سوى المشاعر اليمنية القياضة تجاه مصر والمصريين .

ومساندة كتاب وفائين عالمين لإنجاز أعمال لصالح الثورة الفلسطينية ، وإقامة معرض فنى حول القضية الفلسطينية يطوف العواصم الأوروبية ، والبحث في إمكانية محاكمة عالية للاحتلال الاسرائيلى على أن تشكل لجنة المحاكمة من كبار الكتاب والفنانين العالمين .

وبرغم أن هذه التوصيات الخاملة يعجز عن تنفيذها حتى وزراء الثقافة العرب ، فقد تجاهلت الندوة إقتراحات للدكتور « حنا ناصر » رئيس جامعة بيرزيت سابقاً ، بالدعوة لمقاطعة شعبية عربية للبضائع الأمريكية في المنظمة ، كما تناولت بإستخفاف إقتراحاً باللا يدعو المثقفين العرب لمقاطعة المؤسسات الثقافية الأمريكية التي تدمر إسرائيل ، حيث تحمس بعض المثقفين سجنائهم الأمريكية وهم يصنعون للإقتراح لأول ، وتؤكد بعضهم الآخر من أنه لم ينس تذكره ، عونه لوأشطن من إحدى تلك المؤسسات الأمريكية هو بصنت بإستخفاف للإقتراح الثانى !!

وكانت الخطوة العملية الوحيدة التي خرجت لخير وجود هي توصية الندوة بأن يكون المشاركون

ندوة صنعاء تتضامن مع محمود درويش

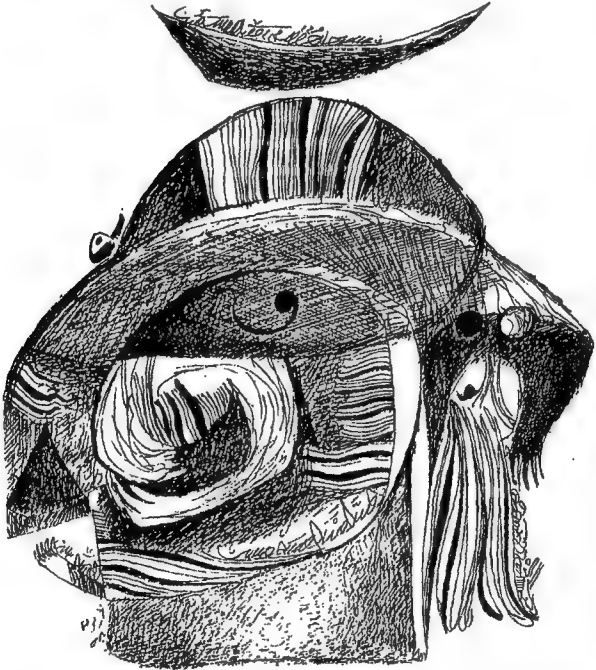
نحن المشاركون في ندوة الفكر والفن والأدب لدعم الثورة الشعبية في فلسطين المنعقدة في صنعاء من ١١ الى ١٤ حزيران / يونيو ٨٨ م نعلن استنكارنا للحملة التي تقوم بها الأجهزة لاسرائيلية على الشاعر الفلسطيني محمود درويش بهدف النيل منه كرمز كبير لنضال الشعب لفلسطيني وكأحد الممثلين لإبداعه الثقافي ..

كما نستنكر الدعوى القضائية المرفوعة ضده وحسد جريدة « لوموند » الفرنسية من طرف إحدى المنظمات الصهيونية في فرنسا ، والتي تتعهد بإثارة العداء العربي ، ان هذه الدعوة هي بسيد جديد للمنطق الاسرائيلي العاجز عن مواجهة الانتفاضة والذي يسعى لتشويه الطبيعة لديقراطية والانسانية ، للثقافة الفلسطينية .

اننا نعتبر قضية محمود درويش قضيتنا جميعاً ، كما نعبّر عن تضامنا مع جريدة لوموند ، ونحى ل المناهبة التي تتيح إسحاق صوت النضال الفلسطيني ، ونطلب من الأمانة الدائمة لتجميع المثقفين عرب لدعم الانتفاضة الفلسطينية ان تتبنى هذه القضية على المستويين القضائي والاعلامى .

الأمانة الدائمة لتجمع المثقفين العرب

فور انتهاء أعمال الندوة تشكلت الأمانة الدائمة لتجميع المثقفين العرب بالأختيار على النحو التالى : د . عبد العزيز المقالح أميناً عاماً وعضوية كامل زهيرى ومحمسه توفيق ومحمود درويش والأخضر الابراهيمى وفاروق أبو عيسى ومنح الصلح وخير الدين حسيب وتريم عمران وسهيل إدريس ود . أسعد عبد الرحمن ومحمد بلعكى ونضال الأشقر ومنى واصف وعبد الوهاب الزنتاقي وعلى عقلة عرسان ود . محمد برادة ود . برهان غليون وليث سيالات وعلى الكوارى وسعيد الجناحى وهشام جعيط .



اهلا محمود ياسين .. ولكن !!

سليمان شفيق

انطباع بارتباط قرار الحل بمهاذنة لذلك المد وتلك الجماعات ، ثم تواكبت الأحداث لتؤكد صحة هذه الانطباعات حيث أنه ، وبعد بروفات ونهيزات استمرت اكثر من شهر من فرقة المنيا المسرحية مسرحية « السدس » تأليف مجدى الجبلاد واعرج هرج الثقافة الجماهيرية بهير زاهر ، نجحت العراقل الادراية ومدير الثقافة الجماهيرية بالمنيا فى إلغاء عرض المسرحية بحجة أنها تتوى على بعض الإسقاطات السياسية ، التى تمس هبة السلطة السياسية ، مع أن النص تم اجزائه رقايا من قبل الإدارة المركزية للثقافة الجماهيرية بالقاهرة ، التى رشحت النص والمخرج لفرقة المنيا المسرحية . ثم يحدوثونك عن كيفية مواجهة الجماعات الدينية وتطرف الشباب ، ويصبح الحل هو تظاهرة اعلامية يواكبها عرض مسرحى مصحوباً بصور تذكارية تضم فنانى القاهرة ومانى العروض ورجال المال

صرح الفنان محمود ياسين لمجلة المصور بقراره للسفر مع فرقة المسرح القومى للمرض فى مدينة المنيا على غرار تجربة الفنان عادل امام التى تمت فى أسبوط .

ولا يملك أحد من مثقفى المنيا سوى. أن يقول لفرقة المسرح القومى أهلا بكم فى مدينة المنيا ولكن ، هل تصدير الفن من القاهرة إلى الاقاليم هو الحل الأمثل لمواجهة السلفية والجماعات الدينية السياسية ؟ أم أن أحد أهم روافد الحل تكمن فى تقوية عضد الفرق المسرحية الأربعة بشكل خاص والحركة الثقافية بشكل عام . وعلى سبيل المثال ، كانت فرقة المنيا المسرحية من أنشط فرق الصعيد إن لم تكن أفضلها ، ويرتبط ذلك بفوزها أكثر من مرة بدرع الجمهورية فى مسابقات الفرق المسرحية الإقليمية التى تنظمها الثقافة الجماهيرية إلا أن بيروقراطى قطاع الثقافة فى المحافظة وتحت زعم قلة الامكانيات وصل الأمر إلى حل الفرقة وتسريحها ، ولترامن ذلك مع المد السلفى للجماعات بالمحافظة شاع

أخبار ثقافية :

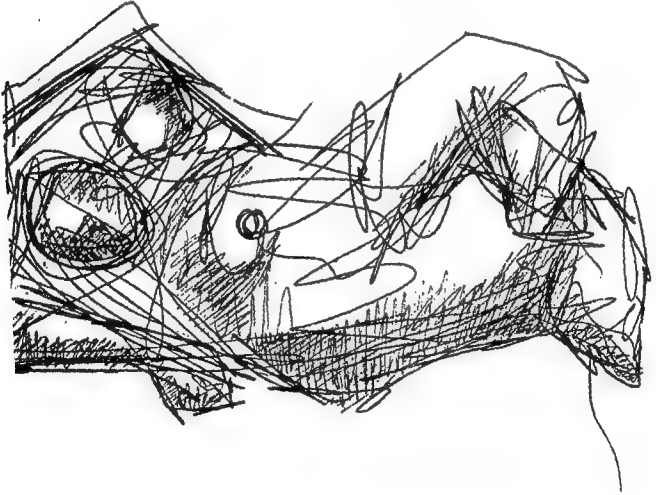
نفقته في العام الماضي ديوانه الثالث « القطة التي احترقت مهنة الموت » قدم الشاعر في ديوانه الأخير بعض تجاربة الشعرية من خلال « قصيدة النثر » .

★ « المستويات الدلالية للأداء اللغوي في شعر محمود حسن إسماعيل » موضوع رسالة الماجستير التي يعدها الشاعر شادي صلاح الدين ، في كلية الدراسات العربية بالمانيا . يعرض الباحث من خلالها لرؤية محمود حسن إسماعيل للعالم وأهم قضايا واقعه ، على مدار أربعين عاما ، أصدر خلالها الشاعر الكبير ثلاثة عشر ديوانا .

★ استضاف « نادى الأدب » بقصر ثقافة المنيا مؤخراً القاص يوسف أبورية ، في ندوة لمناقشة مجموعتيه [الضحى العالى / عكس الريح] . قدم بعض أعضاء النادى دراسات نقدية للمجموعتين ، كان من أبرزها دراسة مصطفى يومى عن « توظيف الجنس في عالم يوسف أبورية » أعقب الدراسات مناقشات شارك فيها أعضاء النادى الأديب الضيف .

★ عن مطبوعات شعاع يصدر قريبا الديوان الرابع للشاعر منير فوزى « هذا الجنون الجميل » .

وكان الشاعر منير فوزى قد أصدر على



الحيوية في مواجهة الفكر المادى

مجدى عبد الحافظ

باسم الحيادية والعلمية تارة وباسم التكنولوجيا تارة أخرى ، يُحارب الفكر المادى ، هكذا تفرج علينا في كل حين موضة فكرية جديدة يحاول مروجوها زعزعة الفكر المادى في كل مستوياته المختلفة وشتى تجربات ، بحيث تعود المظفون على إستقبال ، بل والتعامل مع هذه الموجات الموسمية التى تهل علينا تباعا . والحقيقة يتم التعامل مع هذه الموجات بسهولة ويسر ، حيث أنها لاتقف على منطق مقبول ، ولا تستند على مبررات مقنعة ، وهى سرعان ماتتهاوى تحت ضربات الحقيقة الموجهة .

إلا أننا نقف هذه المرة أمام موجة من نوع مختلف ، ولون مباين لكل ماسبق من قبل ، حيث أنها موجة تعبر عن حجة مقنعة — أو على الأقل تبدو مقنعة — ذات منطق محكم ومتسق ، وتستند على حقائق علمية لا يمكن للمرء سوى الإذعان لها لعلميتها ومصداقيتها خلال تجارب الإنسانية العلمية . هذا النوع من الموجات لا يمكن مجابته سوى بالفهم والتأمل ثم الكشف ، أو بمعنى أوفق ثم الضبط ، ضبطها متلبسة بالتلاعب بالحقيقة لحساب آخر ، إذ أن الهدف يتحدد في توجيه السهام أولاً إلى ما يمكن أن نعتبره أساسيات الفكر المادى . أن نصف هذه الأساسيات على المستوى الإستمولوجى (المعرفى) بمجح تبدو علمية هو أخطر ما يمكن أن يوجه لفكر ما يفرض تقويضه وإهالة تراب الشك والطعن في أهليته . أن الموجه الجديدة التى تصاعدت منذ فترة خرجت علينا هنا في باريس وفى هذه المرة باسم الحيوية ، ولكي نبه القارئ فهى حيوية أخرى غير حيوية برجسون ويترجم تعبيرها في الفرنسية على الوجه التالى : HAYWAYA بإعتبار أن المصطلح في اللغة العربية يعتبر أكثر غنى ويعبر عن أكثر ما يحتويه المصطلح الفرنسى VITALISME (عن المذهب) أو VITAÏTE (عن الصفة) . والحيوية يقدمها فيلسوف سورى شاب كفلسفة ومنهج للفكر ، هذا وقد حصل برسالته الجامعية عن الحيوية

على درجة دكتوراه الدولة من جامعة السوربون ، وما يعطى الأهمية لهذا الفكر أن الدكتور رائق النقري صاحب هذه الفلسفة يعمل بالتدريس في جامعتي باريس ٨ و ٧ بالإضافة إلى أنه نال إعجاب وثناء أوساط أكاديمية كثيرة في باريس . وقد جمعنا الصدفة البحتة حينما تم تكليفه بالمشاركة في مناقشة أحد أبحاث الجامعة ، وربطتنا علاقة حوار وجدال طويلة ، شارك في جانب منها الأخ والصديق أنور مغيث ، والحق أنها كانت لقاءات تتسم بالسخونة والحدة في كل مره . إلا أنه كان يقابل إنتقاداتنا بصدر رحب وتفهم كامل ، خاصة وهو يبرز كتابا بالعربية في هذه الأيام يتناول فيه أسس ومفاهيم فلسفة الحيوية ، والحق أيضا أنه نفسه الذى عرض علينا صياغة إنتقاداتنا في مقالات للنشر وكان نتيجة ذلك تلك المقالة والتي ستشر في إحدى المجلات الصادرة هنا بباريس ، وقد قمت بالتركيز في هذه المقالة على هذه الدعاوى التي تتصل بمناقشة القوانين العلمية المتصلة بالمادة والطاقة ، وهى القوانين التي يستخدمها لنسف المادة ، وبالتالي إهالة التراب على فكرة الجوهر التي لعبت وتلعب دورا كبيرا في الفكر الفلسفى للإنسان منذ فجر التاريخ . هذه المحاولة ذاتها قصد منها الإستعانة بفكرته الجديدة « الشكل » لتحل محل فكره « الجوهر » وإليك المقالة كاملة :

لفكر مايفرض تفويضه وإهالة تراب الشك والطعن في أجليته . أن الموجه الجديدة والتي تصاعدت منذ فترة خرجت علينا هنا في باريس وفي هذه المرة باسم الحيوية ، ولكن ننبه القارىء فهى حيوية أخرى غير حيوية برجسون ويترجم تعبيرها في الفرنسية على الوجه التالى :

HAYAWYA باعتبار أن المصطلح في اللغة العربية يعتبر أكثر غنى ويعبر عن أكثر مايمتويه المصطلح الفرنسى VITALISME (عن المذهب) أو VITALITE (عن الصفة) . والحيوية يقدمها فيلسوف سورى شاب كفلسفة وكمنهج للفكر ، هنا وقد حصل برسالة الجامعة عن الحيوية على درجة دكتوراه الدولة من جامعة السوربون ، وما يعطى الأهمية لهذا الفكر أن الدكتور رائق النقري صاحب هذه الفلسفة يعمل بالتدريس في جامعتي باريس ٨ ، ٧ بالإضافة إلى أنه نال إعجاب وثناء أوساط أكاديمية كثيرة في باريس . وقد جمعنا الصدفة البحتة حينما تم تكليفه بالمشاركة في مناقشة أحد أبحاث الجامعة ، وربطتنا علاقة حوار وجدال طويلة ، شارك في جانبها منها الأخ والصديق أنور مغيث ، والحق أنها كانت لقاءات تتسم بالسخونة والحدة في كل مره . إلا أنه كان يقابل إنتقاداتنا بصدر رحب وتفهم كامل ، خاصة وهو يبرز كتابا بالعربية في هذه الأيام يتناول فيه أسس ومفاهيم فلسفة

باسم الحيادية والعلمية تارة وباسم التكنوقراطية تارة أخرى ، يُحارب الفكر المادى ، هكذا تخرج علينا في كل حين موجة فكرية جديدة يحاول مروجوها زعزعة الفكر المادى في كل مستوياته المختلفة وشتى تخرجاته ، بحيث تعود الملقين على إستقبال ، بل والتعامل مع هذه الموجات الموصية التي تحمل علينا تباعا . والحقيقة يتم التعامل مع هذه الموجات بسهولة ويسر ، حيث أنها لاثقف على منطق مقبول ، ولاتستند على مبررات مقنعة ، وهى سرعان ماتهاوى تحت ضربات الحقيقة الموجهة .

إلا أننا نقف هذه المرة أمام موجة من نوع مختلف ، ولون مابين لكل ماسبق من قبل ، حيث أنها موجة تمرر عن حجة مقنعة — أو على الأقل تبلى مقنعة — ذات منطق محكم ومتسق ، وتستند على حقائق علمية لايمكن للمرء سوى الإذعان لها لملبيتها ومصداقيتها خلال تجارب الإنسانية العلمية . هذا النوع من الموجات لايمكن مجابته سوى بالفهم والتأمل ثم الكشف ، أو بمعنى أوفق ثم الضبط ، ضبطهما متلبسة بالتلاعب بالحقيقة لحساب آخر ، إذ أن الهدف يتحدد في توجيه السهام أولا إلى مايمكن أن نعتبر أساسيات الفكر المادى ، أن نسف هذه الأساسيات على المستوى الأبيستمولوجى الحسمى (المعرفى) بحجج تبدو علمية هو أخطر مايمكن أن يوجه

كتاباتهِ والتي تنوعت فيها قدرته على العطاء في الفلسفة والفقه والتاريخ والاجتماع والفيزياء .. الخ .

والسؤال هل أستطاع الكاتب حقاً أن يقيم بناءه ، كما أراه منذ البداية مُحكماً جداً ؟ ، وهل نجح فعلاً في وضع أسس منبج جديد يمكن الاعتماد عليه كأداة للتحليل العلمي والفهم العميق للظواهر ؟

الحق أنه للاستجابة على تساؤلنا هذا ، ينبغي أن نصول ونحول داخل إطارات ضخمة وأنساق متنوعة ، نمر عما يسميه بالمبادئ الحيوية للذهبه . إلا أننا سنقوم بمحاولة أخرى متواضعة ، وعلى الرغم من تواضعها ، إلا أنه يمكننا الإطمئنان لنتائجها ، وتتمثل في مناقشة الأسس التي قام عليها هذا المنهج ، وبالتالي إذا صحت الأسس فالأمل كبير في أن يكون البناء الضخم على الأقل قد أُقيم على أسس واضحة غير قابلة للنقاش . وسوف نحدد هذه الأسس في مقوله « الشكل » لديه .

بادئ ذي بدء ، نحدد المنهج الحيوي المبني على مقوله « الشكل » لاسلم من الانتقادات العنيفة والتي من الممكن أن تقوض فكره « الشكل » من أساسها ، ولكن لا تكون هذه البداية مصادرة على المطلوب ، تعالوا بنا نقاش فكرته عن « الشكل » .

لكي يُقيم النقي فكرته عن « الشكل » كان لزاماً عليه تقويض فكره الجواهر وبالتالي المادة ، لقيم على أنقاضهما معاً فكرته عن « الشكل » ، وهو يستند في عملية المدم تلك على إثبات أن المادة ليست هي المبدأ الأول للوجود وذلك عندما يستخدم الفيزياء الحديثة ويثبت عن طريق قانون أينشتين في الطاقة إمكانية تحول المادة إلى طاقة ، وبالتالي تنهار — في تصوره — النظرة القديمة والتي تستند على أن المادة هي جوهر الوجود . وبعد إنهيار المادة وبالتالي فكرة الجواهر ، يوضح النقي فكرته في أن الكون منذ فجر الوجود قائم على « الشكل » ولا شيء آخر سواء ، وأن كلمات المادة والجواهر والروح تقضي في النهاية إلى « الشكل » الذي يعبر عنه كل فيلسوف وكل مدرسة فكرية بطريقة مختلفة .

وهذا السرد لا يمت في كتاب النقي بهذه البساطة

الحوية ، والحق أيضاً أنه نفسه الذي عرض علينا صياغة انتقاداتنا في مقالات للنشر .

الحوية في موضع تساؤل

نقاس عافية الأمم وحيويتها ، بقدر ما يظهر فيها من أفكار جديدة . وبمقدار ما تستوعب هذه الأفكار الجديدة واقعها ، وبمقدار تمثلها لهذا الواقع ، يُحسب مدى إبداعها ومدى أصالتها وخصوبتها . وتظهر إبداعية هذه الآراء في مدى سبر غور بديهيات فكر أمتها وعصرها ، لتفض عنه تراب الزيف والكهانة ، وترفع عن كاهل التمسك من أبنائها عن التاريخ وسطوة الوجهاء وزيف الحقيقة المقدسة .

صعود الأفكار إذن وتباينها كتصوير عن التباين والصراع الاجتماعي الدائر في الواقع ، يبنى بحركة وتوهج ، صراع يؤدي إلى ولادة الأمة من جديد بخاصة عصابات فكر المخلصين من أبنائها . لهذا وحده أجدني مقتبلاً مستثيراً مع كل فكرة جديدة ، حتى ولو كان في اعتراضات أو تحفظات عليها ، مؤمناً بأن الأفكار كفيلة بتوليد الأفكار ، وبالتالي الحوار بين الرجال ، الرجال الذين ماضت أمتنا حتى في أحلك سنواتها عن الجود بهم .

في ضوء هذه الحقيقة أجد أمتنا العربية ، بل والعالم الثالث في أمس الحاجة الآن إلى جهود فكرية حقيقية حثيثة ، تلمس كل جوانب حياتنا ، تصطبى المسلمات والبديهيات بالعمل على كشف بنائها وسياقتها ومحيطها الاقتصادي الاجتماعي وقيمتها التي تشكلت عبر شحانات عاطفية عبر العصور التاريخية المختلفة .

في هذا السياق ننظر إلى كتابات رائق النقي عن منهجه الحيوي ، وهو محاولة من جانبه لإقامة بناء فكري مُحكم ، يستطيع أن يستوعب كل شارده ووارده ، في التاريخ الإنساني على الإطلاق ، وهو لا يدعي هذا التفسير ، بل يقوم عملياً بتلك المحاولات ، مطبقاً لها على الفكر الإنساني عموماً ، العربي الإسلامي ، والفارسي ، واليوناني والروماني .. الخ ، بحيث يبنى منهجه فضفاضاً يتسع بل ويفسر كل شيء !

والحق أنه قد بذل مجهوداً كبيراً يظهر على صفحات

الشديدة التي نعرض بها ، إذ أنه لا يحل إشكالية إثبات « الشكل » ودر المادة ، إلا بعد أن يُكْمَل للماركسيين وابتداءً من الاتهامات والملاحظات في سياق توضيحاته الفيزيائية ، والحق أنه قد صنع منذ البداية خصومه مفتعلة مع المادية الجدلية لم يكن لها داع ، إلا مادعا من الانتقام !! من ؟ ولماذا ؟! لعل السبب يعود لأنهم الوحيدون الذين غرروا بالبشر وبالبشرية على مدى التاريخ ، فكل إسهاماتهم كانت مجرد تواطؤ ضد « الشكل » !! وتآمر على الحقيقة التي غيَّبوها طيلة القرون الماضية ! . ولترك هذا الجانب الذي لا يقدم شيئا ذات قيمة لموضوعنا ، ولنتقل إلى مناقشة خطوات النقي الفكري لمذمومة المادة . ماذا سنرى ؟

لقد أعتمد النقي على أن المادة هي المرادف للكثلة وبالتالي حينما تتحول الكثلة لطاقة بقانون أينشتاين تكون المادة نفسها هي التي تحولت نتيجة عدم وجود غارق في المعنى بين المادة والكثلة . ونحن نتساءل بدورنا هل فعلا الكثلة هي مرادف للمادة ؟

في الحقيقة أن هذه النقطة غير محسومة على الإطلاق ، حيث نرى أن الكثلة بعد من أبعاد المادة وليست مرادفاً لها ، وهي فكرة علمية أضيفت لكي تحل الإشكالات التي نشأ عن عدم تحديد علمي للمادة ، حيث ظلت المادة تسير غامضا وبالتالي بعيداً عن التجربة العلمية ، وهكذا استطاعت الكثلة أن تحل الإشكالات العلمية — على الرغم من الوقوع دائماً في مشاكل المنهج — فالصورة الأولى التي يمكن تكوينها عن الكثلة في الواقعية الساذجة تتمثل في ماهو كبير الحجم ، والخطأ يكمن في ربط الكثلة بعلاقة ما مع الحجم ، والواقع ليس أكبر الأشياء حجماً هو بالضرورة أكبرها كتلة (ككيلو من الحديد و كيلو آخر من القطن) . كان هذا على المستوى الحسي البسيط أما على المستوى التجريبي فيبرز الوزن كعامل جديد أتاح لنا أن نسيطر على الكثلة ، وهذه السيطرة هي ماثير عنها بقانون نيوتن الشهير والذي أدخل على فهمنا للكثلة مفهوم الحركة أو أنها في حالة حركة ، وخرجت الكثلة لأول مرة عن المفهوم التقليدي لها والذي كان يحصرها فيما يحويه الجسم الثابت من مادة وقد صاغ نيوتن قانون على النحو التالي :

الكثلة = القوة × العجلة

وكان طبيعياً أن يزداد فهمنا أكثر للكثلة ، بعد إدخال عنصر الحركة الدائمة ذات السرعة المتغيرة ، وبالتالي أصبح ربط هذه السرعة المتغيرة باللحظة الزمنية من أساسيات قانون نيوتن .

ويقفز أينشتاين بالكثلة ، حينما يلتقي بها في آفاق أبعد ، وحينما ترتبط سرعة الكثلة لديه بسرعة الضوء وعلى هذا صاغ قانونه الشهير :

$$\text{الكثلة} = \text{الطاقة} \times \text{مربع سرعة الضوء}$$

وهو نفس القانون الذي اعتمد عليه النقي لتقويض مقوله المادة (وسوف نعود إليه بعد قليل) غير أن رحلة الكثلة لم تنته بقانون أينشتاين ، فها هو ديراك DIRAK ، الذي أضاف إلى جملة الأفكار السابقة فكرة هامة وهي فكرة إنتشار الالكترونات في المجال المغناطيسي الكهري ، ثم حساب قواعد هذه الانتشار^(١) .

هذه العجالة التاريخية لفكرة الكثلة ، تؤكد أن الكثلة كمفهوم استطاعت على المستوى التجريبي أن تحل المشكلة التاريخية للمادة ، ولتقل كمثلاً لها ، إلا أن هذا التحويل لا يسيغ لها بأي حال من الأحوال أن تتحلل هوية المادة ، حيث ماخرضنا لابلنا على أن الكثلة مرادف للمادة .

ولتلق الضوء أيضاً على المادة علنا نخرج بشيء يفيد موضوعنا هذا :

والمادة كمصطلح لغوي تعني كل شيء يكون مدداً لغوي . وأول من وضع المصطلح واستخدمه فلسفياً هو أرسطو ، ولم تكن معرفته عن المادة مباشرة وإنما معرفة بالمثالة ، نظراً لصعوبة هذه المعرفة والتي تعود في الأساس إلى وجودها خارج إطار المعرفة ، فليس ثمة شيء يبقى بعد نزع جميع كليات الموجود ، ثم إن المادة ليست من بين المقولات لأنها لا تحمل على شيء ، ولكنها قوة كآ أن الصورة فعل . ويشبه أرسطو بالجواهر ، إلا أنه ينهي عنها أن تكون جواهر ، وذلك لافتقاده خاصية الجوهر الأساسية حيث أنها ليست موجوداً قائماً بذاته ، كما أنها ليست فرداً . ويرى ابن سينا أن المادة واية كانت سبباً للجسم فإنها ليست بسبب يغطي الوجود ، بل السبب يقبل الوجود ، وفي موضع آخر يصنفها بأنها منبع الظلمة والشر والعدم . بينما تصبح المادة لدى ديكرات هي عين الفضاء الهندسي . إلا

أن المادة في الفلسفة الماركسية تأخذ وجوداً موضوعياً مستقل عن الوعي الإنساني ، وترتبط عضويًا بالحركة والزمان والمكان ، كما أنها تتطور ذاتياً ، وعلى ذلك توضع المادة في مقابل الصورة ^(٣) .

إن ماسبقناه من مفاهيم خاصة بالمادة لدى بعض الفلاسفة ، نوردته لندلل على عدم إقبالهم على تعريف واحد ، وبالتالي عدم إستطاعتهم حصر المادة حصراً دقيقاً ، حيث رأيناها مرة كقوة ، ومرة أخرى كمفصلة ومرة ثالثة كفراغ هينى . هذا الغموض ذاته هو ما يستبعد أن يكون للمادة بعداً واحداً فقط ، وبالتالي فالمكتلة ليست إلا إحدى كيفيات المادة . وكما قلنا من قبل أستطاع العلم أن يستغل هذه الكيفية (الكتلة) أقصى درجات الإستغلال ويحصل من خلالها على نتائج مذهلة ، وإذا قبل مادام إصطلاح المادة هذا هذه الدرجة ، ولا يقدم أى منفعة للعلم الحديث فلم السك ٢٢ ليس إصطلاح « الشكل » هنا يبرر عن حقيقة أكثر واقعية ؟

نقول حتى ولو أفترضنا صحة هذه المشاشة في المصطلح ، ونحن لاندعى أن مفهوم المادة واضح بلباته ومبني ، لأنه إذا صح هذا ، فلم يعد هناك أدنى داعى لمناقشته الآن ، وكنا أسعرتنا وأكفيتها به عملية لإحلاله إذن بمفهوم آخر ، على الأكل ينهى أن يكون متمسكاً بمدادى من الوضوح ، بل والعلمية ، وإفترض إحلاله « بالشكل » لن يمل إشكالية وضوحه ، حيث أن « الشكل » تعبير أعرض وأوسع ، بل ويحصل أكثر مما يحتمله تعبير المادة ، وهو بلفة المناطقة تعريف غير جامع ولا مانع ، وبالتالي تعريفاً غير علمي ، بحيث أننا لا يمكننا على الإطلاق إستخدامه في تجاربنا العلمية العملية ، أى لا يمكن قياسه ولا وزنه ولا توجد قاعدة يتحدد على أساسها ، مع غرض الطرف عن إحلالاته المبهمة والتي تشير بضمها ما ، وتؤدى نهايتها إلى حال أتراسها لا تدفع ولا تامل على إرتقاء البؤرم وتقدمها .

وهكذا من خلال كل من العرضين عن الكتلة والمادة لاستطيع أن نقول بأننا كنا نتحدث عن شيء واحد ، كما أن القول بأننا قد تحدثنا عن شيء واحد ولكن أولهما في سياقها العلمى (التجريبي) وثانيهما في سياقها (النظرى)

الفلسفى ، فسيكون ضرباً من الخلط الذى لاستطيع تبريره إلا بمجيج وأسباب واهية . إلا أننا سنسر من البتري إلى نهاية المطاف وسنفترض أن المادة هي المرادف للمكتلة ، حتى هذا التسليم من جانبنا لن نستطيع إنقاذ فكرته وسوف تفقد لأساسيات كثيرة لكي تكمل ونرى ذلك بأنفسنا :

نعود إلى قانون لينتين في الطاقة — والذى أجلبنا الحديث عنه منذ قليل :

المكتلة = الطاقة × ربع سرعة الضوء .

هذا القانون الذى يستنتج منه إنتهاء أسطورة المادة إلى الأبد ، فالتبرى يستند في تقده على أن تحول الكتلة لطاقة كمثل يجعل للمادة تفقد المشروعية في أن تظل هي المبدأ الأول كما يدعى الماديون ، وإذا خضضنا النظر عن الفكرة التى تقول بأن التحول الذى يحدث للمادة من صورة إلى أخرى ، لا يغير من كونها مادة ، بحيث تصبح كل الصور التى تتحول إليها المادة صوراً جديدة لها ، حتى ولو كانت الصورة المتصلة والجديدة هي الطاقة ، ستترك هذه الفكرة لنتائش أذكاره التى عرضها ، فهو يبنى تقده على أن علامة = واضحة تماماً للعيان ولا تحتاج لرهان في أن الكتلة هي الطاقة . والذى نتجبه له أنه يفهم علامة التساوى هنا فهما خاصاً به ، فعلامة التساوى لاتمنى على الإطلاق إمكانية أن يكون طرفا المعادلة واحداً ، وبمعنى آخر علامة التساوى لاتمر عن قانون الهوية الأرسطى في أن أ هي أ ، لانا إذا قلنا بهذا المعنى فأن ثلاثة كيلوات من التفاح = عشرين فرنكا ، فلا نستطيع على الإطلاق أن نقول أن التفاحات قد تحولت إلى فرنكات ، وبهذا نفهم من علامة التساوى هنا أنها في علاقة تساوى في القيمة ليس أكثر . إذن علامة التساوى تعبر دائماً عن علاقة توازن ما بين طرفي المعادلة من الممكن أن يكون في القيمة كما رأينا ، أو في الحجم ، أو في الشكل ^(٣) . وليس بالضرورة أن تكون هذه العلامة مرادفة للتحول . وحتى إذا سلمنا منه بأن علاقة التساوى تلك تفيد التحول ، فنحننا أنفسنا أمام معضلة أخرى مستعز لنا وهي أن صياغة القانون على النحو السابق

المكتلة = الطاقة × مربع سرعة الضوء
لاتمنى على الإطلاق أن طرفي المعادلة هما الكتلة والطاقة وحدهما ، لأننا إذا افترضنا أن الكتلة تعنى الرمز (أ) والطاقة الرمز (ب) فإن الضرب في مربع سرعة الضوء يعنى رمزاً

آخر وهو (ج) ، أى أننا لانستطيع القول أن المعادلة تقول
 احب بل الصحيح أن نقول أن $a = b$ حينئذ تضرب (ب) \times
 ج ، ومن الممكن أن يقال أن ما أعطيناه الرمز (ج) هو
 معامل ولا يدخل كطرف قائم بذاته في المعادلة ، كالحرارة
 مثلاً عند تسخين الماء لتحويله لبخار ، ولكن المسألة ليست
 ببساطة إعتباره معاملاً ، فالحرارة يمكننا الاتيان بها معملياً
 على المستوى التجريبي ، ولكن الضرب في سرعة الضوء
 تربيع تظل معضلة العلم التجريبي حتى قرون قادمة ، لذا
 فإعتباره معاملاً بجانب الحقيقة ، ويتمادى على تشبيه غير
 جائز من الناحية التجريبية .

وعلى الرغم من هذا كله لانتفى مشاكل القانون ،
 حيث القول بأن الكتلة هي الطاقة يثير قضية أخرى على قدر
 كبير من الأهمية ، وهي أن الكتلة ترتبط في علاقات مع
 الكتل الأخرى حولها ، أى أن هناك نسقاً متعقداً من
 العلاقات التي تربطها بغيرها ، هذا النسق يختلف تمام
 الاختلاف في حالة الطاقة ، حيث أن الطاقة أيضاً ترتبط
 بنسق متعقد من العلاقات فيما بينها وبين ماحولها ، وإذا
 أضفنا أنهما يختلفان أيضاً في مجموع أنساق العلاقات
 الداخلية لكل منهما ، وضرباً يدينها على التمايز العام بين
 الكتلة والطاقة . حتى في مجال الطاقة ، مازال العلماء
 يضعون أيديهم على حقائق جديدة ومذهلة ، فقد كان من
 المعروف مثلاً أن النيوترينو Neutrino والفوتون Photon
 ، كلاهما ذو كتلة تساوى الصفر^(٤) ، ولكن التجارب
 الحديثة ترى أن هذه الكتلة لا تساوى الصفر تماماً وإن كانت
 صغيرة جداً .

والدراسات حول تلافى النواة ، خاصة فيما يسمى
 بتلافى بيتا Beta تؤكد هذا ، فحينئذ يتحول النيوترينون إلى
 بروتون والكترون ونيوترينو ، ينطلق الجسيمان الأخيران
 من النواة بينما يظل البروتون المتولد في الداخل . ومن السهل
 مشاهدة البروتون والالكترون الناتجين عن عملية التلافى ،

الأول الذى لا ينطبق على النيوترينو ، الذى تكاد تستحيل
 مشاهدته ، وإفترض وجوده يعم على أساس قانوني الحفاظ
 على الطاقة والحفاظ على كمية الحركة . إنه بدون وجود
 هذا الجسيم ، تبدو عملية التلافى وكأنها تؤدي إلى اختفاء
 جزء معين من الطاقة ومن كمية الحركة . والتجارب
 المتقدمة التي أجريت مؤخراً في الاتحاد السوفيتي وعرضت
 نتائجها في المؤتمر الذي خصص من النيوترينو والذي عقده
 في ١٩٨٠ ، في ولاية فلوريدا بالولايات المتحدة ، هذه
 التجارب اعتمدت في الأساس على دراسة عملية تلافى نواة
 التريتيوم^(٥) ، الموجودة في جزئ الهامض الأميني غالون
 $(\text{C}_5 \text{H}_{11} \text{NO}_2)$ ، قد عوشت إثنان من ذرات
 الهيدروجين في هذا الجزيء بترتين من التريتيوم . وتطراً
 بين الحين والآخر على أحد النيوترينين الموجودين في
 التريتيوم عملية تلافى بيتا حيث يطلق الـ إلكترونات ونيوترينو ،
 هذا وقد أجريت قياسات دقيقة ذات حساسية عالية على
 الالكترونات ، بغرض إستنتاج خواص النيوترينو المرافق
 والذي تصعب مشاهدته ، وتوصلت المجموعة السوفيتية
 التي ترأسها دكتور أوليج إيجوروف في المؤتمر المشار إليه إلى
 تحديد كتلة النيوترينو بحوالى ٣ الكترون فولت^(٦) . وقد
 توصل لنفس النتيجة العالم الكندي دكتور جون سيمبسون
 بعد تجارب إحصائية على تكتيك آخر^(٧) ، وبهذا يمكن
 لأنسان القرن الحادى والعشرين تخيل أن أعداداً هائلة من
 النيوترينوات ذات الكتلة ، كقنبلة يطلق كتلة حقيقية خاصة
 بعد ثبوت أنها تحتفظ فعلياً بكتلة ، بل أكثر من هذا يمكنها
 توفير كتلة تعمل على تغيير الترابط الجاذب لجذرات الكون .

كان هذا في مجال الكتلة والطاقة فماذا عن الشكل ؟
 وبالإضافة لما جاء عرضاً فيما سبق خاصاً بالشكل نضيف
 أن مفهوم الشكل يظهر هُلامياً وأماناً ولا يبر عن حقيقة
 موضوعية يمكن إختبار درجاتها بالعلم التجريبي مثلاً
 تتكون الذرة من شكل خارجي يعطيه اسم الذرة ، لكنها
 تنطوى داخلها على مايكون تشكيلها منقول أن هناك النواة

١ - د. يحيى هويدى : « الفلسفة الوضعية في الميزان » في الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ٣٧٣ .

فلسفة علم المنطق ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ،

١٩٧٢ ، ص ١٧ ، ص ١٨ .

٣ - لا يفهم من الشكل هنا المصطلح الخاص بالقرى

ليحل محل الجوهر .

٢ - د. مراد وهبة : المعجم الفلسفى ، ط ٣ ، دار الثقافة

العلمية ، وإذا حولنا المصطلح حجم إلى الشكل فنكون أيضاً قد حرمتنا الظاهرة مما يعطيها مسوغاً علمياً عند التجربة ، لأننا لن نفرق في الشكل إذا ما كان مكوناً من حديد أو قطن أو أية خامات أخرى ، مقولة الشكل إذا ليست علمية ، بل وتفرغ المصطلحات العلمية من أهم مضامينها التي أتاحت لها من قبل الفرصة في الاختيار التجريبي .

فالشكل مقوله غير علمية من حيث أنها لا تقدم شيئاً محدداً يمكن تجربته علمياً وهي في نفس الوقت لم تستطع أن تحل إشكال الكون بل على العكس قد أجلت حل المشكلة لما شاء الله .

تلك هي بعض التساؤلات القليلة التي وجدنا أنفسنا إزاءها عند مناقشة كتابات النقي ، وهي في حاجة إلى إجابات واضحة ومحددة ، تستطيع أن تهيئ ويعمق على مآثرنا من مشكلات عديدة .

ومرة أخرى هذا لا ينفي أهمية الموضوع المطروح من جانب النقي ، خاصة وهو يحاول تقديم منبج وبناء ضخم ، ولا تسلم مثل هذه الطموحات من النقد ، والنقد العنيف .

والبروتون والنيوترون .. الخ ، والتعامل معها في هذه الحالة يتم بفهمنا لكل عنصر على حده ، وبفهمنا لطبيعة الذرة على المستوى الطبيعي ، إلا أننا بإطلاق « الشكل » على هذه المستويات جميعها ، نخلط بين هذه المستويات ونقص النظر عن التمايز الحاصل بينها والذي عن طريقه استطعنا أن نتعامل مع الظاهرة على المستوى التجريبي العلمي ، « فالشكل » في هذه الحالة يبدو وكأننا قد صممنا على التراجع بالتطور العلمي القهقري وذلك كما أسلفنا لاستحالة التجريب ، صحيح أن النقي يقدم تفسيراً لأن يحتمل الشكل ماهو داخلي وخارجي ، كالفضاحة التي قدم لونها الأحمر من الخارج والأبيض من الداخل على أن كمية الضوء هي التي تغير من اللونين . هذا التفسير يمكن قبوله ميتافيزيقياً ، إلا أنه يفقد أهم ما يستند عليه العلم التجريبي وهو التحديد الدقيق الذي يمكننا من الوزن والقياس والتحكم الدقيق في الظاهرة موضع البحث . وعلى هذا فإعتبار القيمة والحجم وما إليهما من العلاقات هي تعبير عن الشكل ، نقول يمكننا القول بهذا ، إلا أننا سنقول ذلك وينبغي أن نضحي في نفس الوقت بالعلم الذي يستند أساساً على التصنيف ، فحينئذ نقول مثلاً عن الوزن أنه شكل ، فنكون قد حولنا المصطلح العلمي وزن إلى مصطلح آخر تمتنع معه التجربة



- ٤ - الكتلة المقصودة هنا هي الكتلة في حالة السكون الأساسية لتحديد الكتلة وهي تعادل $10^6 \times 19$ وليست الكتلة الحركية .
 ٧ - مجلة الثقافة المالية ، العدد ٢ ، المجلد ١ ، يناير ١٩٨٢ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،
 ٥ - وهو نظير نووي ثقيل للهيدروجين .
 ٦ - وهي وحدة للطاقة تستعمل في مجال الجسيمات الكويت ص ١٩٦ - ١٩٧ .

ثلاث شمعات للنهر

د . سيد البحراوى

عالم البشر الخيطلين به فى القرية ، وبعد ذلك فى المدينة (فى سن أكبر) . وفى كلا العالمين يسيطر اختيار واضح للبشر الجاهدين والنهويكين والعاملين دون جدوى حقيقة تعود عليهم . وفى بعض القصص يبرز بوضوح السبب فى هذا الجهود الضائع ، أقصد الاستغلال الطبقي ، ولكن فى معظم القصص يختفى هذا السبب ، ولكنه يبقى كامناً فى سلوك البشر وفى وعيمهم أو فى وعى المطلق الذى تصله إشارات الكاتب الخفية فى قصص الكتاب الأول يبدو الطفل قوياً ولطيفاً ومتفجراً بالحياة وطموحاً إلى عالم أكبر من عالمه ، ويسعى دؤوباً فى هذا الطريق . ويجد من الأكثر منه سناً تأييداً لهذا الطموح ، ولكن لحظة التحقيق لهذا الطموح يفاجأ الطفل بقمع عييف حتى من بعض الذين يؤيدونه (صورة العم الشاب أساساً) . وهو قمع لا يبدو مبرراً على الإطلاق فى نظر الطفل ، ونظر الكاتب أيضاً ولكنه لا يمتلك امكانية دفعه ليلجأ إلى الهكاء (راجع قصة « يوم صار كبيراً ») . ومع ذلك فهو رويداً رويداً ينمو ويكبر ويصبح أكثر قدرة على مواجهة ، اعتياداً على عناصر الحب الكامنة التى يحملها له قاهره ، لأنهم أهله .

« ثلاث شمعات للنهر » هى المجموعة القصصية الأولى للكاتب المتمكن أحمد والى ، صدرت أخيراً فى طباعة أنيقة أشرف عليها الفنان محمد بغدادى الذى يستحق التحية لإحساسه المرهف بالكلمة وباحترامها والنقاط محتواها وإعطائها حقها المناسب من التشكيل اللوني والمساحى والطبائعى بصفة عامة .

والمجموعة تنقسم إلى مجموعتين : كتابين حسب تعبير صاحبها . يضم كل منهما تسع قصص ذات عالم واحد أو عوالم مقاربة . ومع ذلك ، فإن للكتابين طوابع مشتركة تبرز إلى حد كبير — وضعهما فى إطار مطبوع واحد مرور كاتباً ذا قسما وملاخ متميزة .

إن المجموعة تقدم حاملاً متميزاً برهاته وبساطته ودقته فى نفس الوقت ، عالم منظور إليه بعوى فرد واحد ، ولكنه وعى متطور يبدأ منذ الطفولة وينتهى إلى الشباب . فى الكتاب الأول تبرز بشكل غالب رؤية الطفل (حول السنوات الخمس) وعلمه : ويرى الآخرين من خلال هذه الرؤية الذكية والحساسة أما الكتاب الثانى فتستمر فيه رؤية الطفل ولكنه يخرج من عالمه الخلود الضيق (نفسه وأمره) إلى عالم أرحب .

الذى يشكل ملمحاً أساسياً . في رؤية احمد والى ، يظل وعيه بالآمل والحياة الدافئة قائماً وقوياً في مختلف القصص .

وردة على خد موسكو

هنا هو عنوان المجموعة الأخيرة من قصائد سمير عبد الباقى ، الشاعر المصرى الذى ينشر قصائده منذ الستينيات ، وصدرت أول مجموعة له (كلام من القلب) سنة ١٩٦٧ . وهذه المجموعة هى الرابعة عشر فى سلسلة أعماله التى تنوعت بين القصيدة الغنائية والقصيدة الدرامية . وهى تتضمن احدى عشرة قصيدة بالإضافة إلى سلسلة من القصائد المتصلة بحيث تمثل قصيدة واحدة بعنوان « الأوله الآخره » فى غرام القاهرة » سبق أن نشرت من قبل .

ورغم أن قصائد المجموعة أرحدى عشر أو معظمها ترتبط بموسكو بطريقة أو بأخرى . مما يبرر إهداءها للعبد السبعين للثورة السوفيتية الجميلة ، إلا أن خصائصها العامة لا تختلف كثيراً عن الخصائص التى تميز فن سمير عبد الباقى فى غيرها من أعماله . ويمكننا أن نوجز هذه الخصائص فيما يلى :

١ — سمير عبد الباقى شاعر يسارى بالفطرة كما يقولون ، فمجموع أفكاره ومشاعره وأحاسيسه تنطلق من موقعه الطبقي وانحيازه الواضح للقراء ، سواء فى فرحهم أو حزنهم ، (راجع القصيدة الأقرب لى نشيد العمل . احنا العمال المصريين) وفى هذا السياق يندرج حماسه لحياة الفلاحين القراء رغم أساهم ورغم زهقه منهم فى كثير من الحالات . ولكنهم دائماً فى قلبه يحكمون مشاعره ولا يستطيع أن يتساهل حتى وهو على نهر الدون أو تلوج موسكو أو كرفالاتها .

٢ — وهذه السمة الأولى تمتد لى فى فن سمير الشعرى ، بحيث يمكننا أن نلاحظ طغيان نغم الشعر والحكمة الشعبية فى كثير من القصائد بحيث تأتى الحكمة تقريرية تماماً كما هو حال الحكمة الشعبية ، كما يأتى الشعر متمسكاً بالمطلق الشعبى فى علاقات السطور ببعضها البعض أو المقطوعات ببعضها البعض . ويصل بهذا ما

أما فى قصص الكتاب الثانى فإن القهر الواقع على البشر يبدو فى كثير من الأحيان منطقياً ذا أسباب اجتماعية ، ولكنه وأحيان أخرى يبدو ميتا فيزيقياً ، وخاصة فى كثير من القصص التى تنتهى نهايات فاجعة (الموت الفجائى أو الغياب البهائى أو الصمم .. الخ ، راجع قصص : مطار جميل أخرس ، يوم رخاء ، زحام الشارع الكبير ، الثلاثة ، صاحب المولد) . وهذه المشكلة ، الموت الفجائى ، أو الغياب يمكن أن نجدها أيضاً فى قصص الكتاب الأول مثل (أمطار ، حكاية عن العم ، والحصاد) . بل أنه فى بعضها يكاد يصل إلى حد الميلودراما كما هو الحال فى (الحصاد) ولكنه ينقلها بفضل تقطيع المشاهد واللجوء إلى تعدد المنظورات .

إن الكاتب . فى هذه القصص — يلم مزاجية جميلة بين السرد والرسم بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر . ففى القصة دائماً حدث واضح ناعم ومنظور . سواء كان داخلياً أو خارجياً . ولكن الكاتب يخلف سرده بلغة شاعرية رقيقة تحيط بالحدث وتعمقه وتجعلنا قادرين على الغوص فى منحيات الشخصية (أو الشخصيات) وفى دواخلها العميقة وذلك عبر نفس غنائى واضح يزداد فى بعض القصص ويقل فى بعضها . ولا يخلط هذا التوازن بين السرد والرسم الا فى قصتين من قصص المجموعة ففى قصة « اللباس الصحائى » يطغى الحدث على اللوحة الجميلة ليفسرهما — فى تقديرى — وكان من الأفضل أن تبقى القصة اللوحة — بدون الجملة الأخيرة وفى القصة الجميلة « أيام العائلة الكبيرة » يطغى الرسم على القصة فتفتقد الحدث وبالتالي تفقد بنية القصة القصيرة ، ونكون أقرب إلى فصل جميل فى رواية ينبنى أن يكتب .

وهكذا فإن هذا الكتاب يقدم لنا كاتباً يعمل أصفى وأفضل خصائص كتاب القصة القصيرة الجليل الذين يتكلمون رؤية شمولية للعالم تجعلهم لا يتفلقون على ذواحم ، دون اعتقادها ، فيقيمون جدلاً بينهم وبين العالم الخارجى — الذى يتركون جدليته أيضاً . وهذا يجعلهم قادرين على اكتشاف صيرورته التى تعمل الضرورة — مزيجاً من الألم والأمل . ورغم عنصر الموت الفجائى

تبقى — في النهاية — تجريدية أكثر مما ينبغي ، ولم يتقنها من هذا — وربما لم يكن هذا الانقراض مطلوباً — رشاقة الحوار والانتقالات بين المشاهد السبعة التي ترد إلى ثلاثة توليف أساسية بالإضافة إلى لحظة الحاضر وهي حفر قناة السويس وحرب ٥٦ وحرب ٦٧ وخاصة ضرب مدرسة بحر البقر التي شهدتها شاطر وأثرت فيه .

وما لا شك فيه أن قصر العمل قد قلص كثيراً من امكانيات تعميق هذه الشخصيات والإغفال في أبعاد الصراع الأساسي عبر صراعات فرعية تغذية وتجعل أكثر ثراءً وتعدداً وأقل أحادية ، وهذا ما نعتقد أن الشاعر يستطيعه لو كتب في نصوص قادمة .

أما في حدود مسرحية الفصل الواحد إذا جاز ادخال هذا النص في إطارها ، فإن العمل عمل درامي جيد يستحق صاحبة التهمة عليه .



يمكن أن نلاحظه أيضاً من غياب الكثافة الشعرية وسيطرة الثرية أو السردية التي تذكرنا بمواويل الفلاحين ذات الطابع القصصي ، وليس بالطبع المواويل الغنائية ذات الكثافة العالية ، وهذه لا نغدها — في هذا الديوان — إلا في بعض أجزاء من بعض القصائد (مثلاً قصيدة « مسافات العيد ») .

٣ — ربما أدى التزام سير عبد الباقي بمضمون شعبه وبمطلق بنائه للشعر إلى حرص واضح على القافية ، بحيث لا تخلو قصيدة من نظام ما للقافية . صحيح أن هذه القافية لا تسير على النظام التقليدي ، كما أنها لا تؤدي إلى الخلد كما هو الحال في الشعر التقليدي ، ولكن وجودها الراسخ يمثل عبئاً واضحاً على الأذن ، وفي بعض الأحيان تحكم المعنى ولا تغدمه .

٤ — ولا شك أن هذه الخصائص جميعاً تشكل غمطاً من الشعر يؤدي وظيفة شعرية معينة في ارتباطه بالجماهير وليس بالمثقفين الذين يرون في المباشرة عبئاً — وهي وظيفة التعريض والتوعية . وهي وظيفة أساسية بالنسبة للشعر وللن بصفة عامة . غير أنها — كما نتحقق — فإن الاتصال بالجماهير (وهو أمر شبه محرم في مجتمعا) شيء ضروري لحياة القصيدة ، لأن القراءة الباردة تفقد جزءاً أساسياً من تشكيلها ومن وظيفتها .

تحقيق درامي في حادث عارض

هذا نص مسرحي جيد كتبه الشاعر درويش الأسبوطي عن حادث مقتل سليمان خاطر . يشير بوضوح إلى أن الأسبوطي يمتلك — بالفعل — الامكانيات الدرامية بجانب الامكانيات الشعرية ، ويقع بينهما تزاوجاً ناجحاً .

فهو يعرف قوانين الصراع جيداً وكيفية توزيع الأدوار وكيفية تحديد الشخصيات عبر الحوار الشعري بمسلماته المتعددة وتوزيع المشاهد حرصاً على تعميق الصراع من ناحية ، وعلى تحقيق التسويق من ناحية أخرى .

إن الشخصيات الأساسية الأربع شاطر (خاطر) والأم والحقق (السلطة / أميكا) والكاتب (السلطة الصحة / إسرائيل) تتخذ بالفعل خصائص مميزة ، ولكنها

لقاء دولي وحوار أمريكي سوفيتي حول أدب الخيال العلمي عرض وترجمة : سمير محمود الأميري

جاءهمياً . هل تفكرون مع وجهة النظر القائلة بأن هذه الجماهيرية لا ترجع فقط لكون الخيال العلمي أدباً مسلياً ولكنها ترجع إلى أسباب أخرى .. ؟؟

جواب : نعم بالتأكيد فالتاس في أنحاء العالم يقبلون على قصص الخيال العلمي ليس لكونها ممتعة فحسب رغم تسليمنا بأن القصص الجافة لا تلقى إقبالاً .. لكن التسلية في حد ذاتها تشكل عنصراً واحداً فقط من عناصر هذا الأسلوب ، يبقى ملمح هام جداً وهو قدرة هذا الأسلوب على زيادة إتساع أفق جماهير القراء ...

فالיום لا يعرف أسلوب الخيال العلمي حدوداً إقليمية بالضبط كما لا يوجد علم إقليمي فالجدول الدوري Periodic table هو نفسه في كل بلدان العالم ، والخيال العلمي أيضاً يفهمه القارئ في أي مكان بغض النظر عن جنسه وعقيدته ورأيه السياسي وعليه أن ندرك أن أسلوب الخيال العلمي يغطي مساحة واسعة من ثقافة البشرية ، تلك المساحة التي تمكننا من إدراك العالم ومعرفة قوانينه وعمل البدع أن يفكر دائماً في القارئ وأن يساعده على أن يصبح كائناتاً إنسانياً يتمتع بعقلية نظيفة .. ولها اعتقد أن أدب الخيال العلمي يجب أن

عقد في الإتحاد السوفيتي أواخر العام الماضي مؤتمر حول « الخيال العلمي ومستقبل الجنس البشري » وإشترك فيه أديباء من « ١٧ » دولة منهم فردريك بول Pohl- Frederick وهازي هاريسون Harry Harrison من الولايات المتحدة وليبون ديلاف Lyuben Dilov من بلغاريا وجون برلر John Brunner من بريطانيا وكونراد فيالكوفسكي من بولنדה وكلود آفيس Cloude Avise من فرنسا وهينر رانك Heiner Rank من ألمانيا الغربية .

وقد ساعد جو الحرية الذي غلف المؤتمر على الصراحة في تبادل الآراء حول المشكلات التي تواجهها البشرية في حاضرها ومستقبلها وحول دور قصص الخيال العلمي ، وفي نهاية المؤتمر إلتقى الصحفي السوفيتي آناتولي برتشكوف باتنين من أبرز كتاب الخيال العلمي هما هازي هاريسون وفردريك بول .

لقاء مع هازي هاريسون

الخيال العلمي في خدمة البشرية .

سؤال : لاشك في أن الخيال العلمي أصبح أدباً

يكون دائماً في خدمة البشرية .

جواب : أنا لست متفائلاً ولا متشائماً .. أنا واقعي ...
أنتى أتمنى أن تمتلك البشرية هذا المستقبل لكننا نحب أن
تناضل من أجل هذا المستقبل ، والكثيرون يفهمون ذلك
حتى أننا نسمع عن جنرالات في بلاد كثيرة تناضل من
أجل السلام .

سؤال : التخلص من الحروب والصراعات المسلحة قد
يصبح مسألة ممكنة إذا اكتسب الناس في كل مكان
« عقلية جديدة » في تناولهم لحل المشكلات الدولية
وهذا ما أكد عليه كثيرون ممن تحدثوا في المؤتمر ما هو
تعلقكم ؟؟

جواب : أوافق معك تماماً ... واكتساب هذه العقلية
الجديدة يمكن أن يكون حقيقة لو تمكنا نحن معشر
الكتاب من إقناع معارضى هذه « العقلية » أنه لا بد
آخر أمامهم وأن الحرب وحياة البشرية مسألتان
متعارضتان ويجب أن تكون « العقلية الجديدة »
موضوعاً لقصص الخيال العلمي وهذا الاتجاه موجود في
بعض الكتابات .

سؤال : مستر هاريسون .. في منتصف السبعينيات
كنت منظماً لأول مؤتمر للخيال العلمي في « أيرلنده »
حيث تعيش الآن .. هل إزداد عدد الكتاب المضمين
للمنظمة العالمية لكتاب خيال العلمي ، وما رأيك
كأحد خبراء هذا الفن في نتائج المؤتمر الأخير ؟؟

جواب : منذ سنوات قليلة استطعت أن أجمع لأول مرة
مجموعة دولية كبيرة من كتاب الخيال العلمي وكان هذا
تحقيقاً لفكرتي التي حلمت بها كثيراً وهي أن أجمع كتاب
الخيال العلمي في منظمتهم الخاصة . ومنذ ذلك الحين
حدثت أشياء إيجابية ، لقد إزدادت صلابه هذه المنظمة
وأصبحت مجموعة أكثر إتساعاً الآن . أما بالنسبة لمؤتمر
« موسكو » فقد كان ناجحاً بصورة عظيمة ، بل أكثر
نجاحاً مما توقعه كثير منا .. أتمنى أن نكون قد تمكنا من
أن نقول شيئاً هاماً للعالم ... لقد أثبت المؤتمر أن كتاب
الشرق والغرب يمكن أن يلتقوا ويناقشوا مشكلات
البشر والكون ويمكن أن يكون لديهم وجهات نظر
متطابقة بالنسبة لحلول هذه المشكلات . لقد كان مؤتمر
موسكو تويجاً لتعاوننا في السنوات السابقة .

سؤال : معروف أن أدب الخيال العلمي أعطى ملاماً
لفكرة « حرب الكواكب » التي إستعارها بعض
السياسين فيما بعد وأعطوها الشكل المعروف الآن
باسم « مبادرة الدفاع الإستراتيجي » ما رأيكم في
هذا ؟؟

جواب : هذا صحيح ، لكن الذي أقصده هو
« الأدب الجيد » وهو ما تحتاجه البشرية الآن بشكل
ملح . بالطبع هناك كتابات مخالفة لمفهوم الأدب الجيد
وهي منتشرة وبعضها يتحول إلى أفلام سينمائية وبرامج
تلفزيونية وفي الولايات المتحدة الأمريكية ساعد هذا
النوع على إنتشار ظاهرة العنف وعلى تنمية الأفكار
المؤيدة للحرب ، أما بالنسبة لحرب الكواكب كموضوع
من موضوعات الخيال العلمي فلم يمس هراء . ومبادرة
الدفاع الإستراتيجي أيضاً هراء مخوف بالأخطار وهي
ليست فكرة دفاعية كما يدعون لكنها غاية في العنوانية
ويرى كثير من العلماء أنها مخاطرة لا جدوى منها ولا
يمكن أن تكون عمل التطبيق العلمي وهي في نهاية الأمر
تهدير للمال وللإمكانات العقلية .

سؤال : دعنا نعود إلى ما سمعته « أدب الخيال العلمي
الجيد » ما هي أهدافه في عصر التسليح الذي نعيشه
الآن ؟؟

جواب : ربما تعلم أنتى أحد الذين ساهموا في صياغة
الوثيقة النهائية للمؤتمر والتي أعطت إهتماماً لمصير
حضارتنا ومستقبل النوع الإنساني ... أعرف أننا مجرد
مبدعين وليس كل شيء في سلطتنا ولكن يمكننا أن نجذب
إهتمام القراء إلى أهم المشكلات العالمية فالمؤتمر مكرس
لقضية « الخيال العلمي ومستقبل البشرية » وهو
موضوع جيد وملح ولقد أكدنا في إجتماعاتنا على ضرورة
إغناذ بعض القرارات وعلى إظهار ما يمكن فعله للتخلص
من الكارثة النووية المحتملة وكذا المخاطر الأخرى كالتلوث
البيئية وتدمير الغابات والمجاعات والأمراض وأعقد أن
هدف الخيال العلمي هو شرح تلك المشكلات .

سؤال : مستر « هاريسون » ألا تعتقد أنه على المدى
الطويل يمكن للبشرية أن تتغلب على هذه المخاطر وأن
تتملك مستقبلاً آمناً ؟؟

« الخيال العلمى تنبؤ أم تحذير ؟ » لقاء مع الكاتب الأمريكى « فردريك بول »

سؤال : مؤخر الخيال العلمى الذى شاركم فيه ناقش موضوعاً هاماً وهو « الخيال العلمى ومستقبل البشرية » كيف ترى هذا المستقبل ؟؟

جواب : بالإضافة لعمل الأذى أعمل فى البحوث العلمية الخاصة بالعلم المعروف الآن بعلم المستقبل Futurology. وفى هذا السياق دعنى أقتبس من « دينيس جابور » Dennis Gabor أحد الرواد المؤسسين لهذا العلم فهو يقول « ليس بمقدورنا أن ننبأ بالمستقبل ولكن بمقدورنا أن نصنعهُ » أعتقد أن الخيال العلمى عندما يتعامل مع موضوعة المستقبل يصبح عبارة عن كاتالوج Catalogue يحصى على كل أشكال الحياة الممكنة فى المستقبل . ولا شك فى أن الخيال العلمى يستطيع التنبؤ بمواقف معينة ، فعل سبيل المثال « إذا إنذمت الحرب النووية ستفتى البشرية » لكننى مازلت أعتقد أن كثيراً من قصص الخيال العلمى لا يهدف إلى التنبؤ بالمستقبل ولكن إلى تحذير البشرية . فالיום تهدد البشرية أخطار كثيرة مثل الكارثة الهائلة فى حالة نشوب حرب نووية ، وحتى بدون هذه الحرب هناك أخطار مثل تدمير البيئة وتحتك طبقة الأوزون OZON Loyer وتلوث الأنهار والبحيرات وحتى المحيطات .. كل هذه الأشياء لا توجد فى الخيال ، أنها حقائق واقعية ولذا أعتقد أن البشرية تعيش مرحلة صعبة فى تاريخها ..

سؤال : بعد كل هذا يا مستر بول هل أنت متفائل أم متشائم ؟؟

جواب : رغم الصورة القاتمة التى رسمتها فأنا متفائل .. أعتقد أننا سنحيا ، وأن أبناء أطفالتنا سوف يستمتعون بعالم أكثر سعادة ونقاءً وأنا أيضاً متفائل بخصوص المشكلات المتعلقة بالكشف الفضائية ، وأتخيل أن نقل التجمعات السكانية إلى الفضاء مسألة سوف تكون ممكنة فى المستقبل ، وأعتقد أن كل واحدة من المحيطات

الفضائية التى يمكن للإنسان أن يضمها يمكن أن تسع مليون نسمة ، كما يمكن أن نبني صناعتنا فى الفضاء وننقل إليها المواد الخام عبر مدافع معينة توضع على سطح القمر . وسيكون هذا الأمر مكلفاً فى بدايته ولكن التكلفة ستصبح قليلة جداً فيما بعد ، وسوف تكون قادرين على إرسال سفن الفضاء من هذه المحطات إلى الكواكب والنجرات الأخرى ، وهذا هو مستقبل الفضاء كما أتوقعه فى القرن الحادى والعشرين أو بعده بقليل ...

سؤال : فى العديد من الكلمات التى ألقيت فى المؤتمر إستحوذ المستقبل السلمى للبشرية على إهتمام بالغ وأكد المتحدون على ضرورة وضع حد لتبديد المصادر الطبيعية وتلوث البيئة ... ما هو فى رأيكم الإسهام المطلوب بمجدهى الخيال العلمى ؟

جواب : أعتقد أنه عن طريق التأكيد على النتائج التى توصلنا إليها فى مؤتمر موسكو يمكن لبدع الخيال العلمى أن يعلمنا أن نكون أكثر حرصاً ونحن نتعامل فى الشؤون الدولية وإيضاً فى علاقتنا الطبيعية والبيئة ، لقد ذكرنا الكاتب البريطانى جون برنر John Brunner فى كلمته التى ألقاها « اننا لا نرث الأرض من أبائنا لكننا على وجه اللغة نستعيرها من أبائنا » وهذه حقيقة يجب أن تكون محل إهتمام كاتب الخيال العلمى .

سؤال : اليوم يوجد فهم متعام بالنسبة لما نسميه « بالعقلية الجديدة » فى تناول العلاقات الدولية والتى يعتبر رفض الحلول العسكرية جزءاً أصيلاً فى تكوينها ... ما تعليقكم ؟؟

جواب : أعتقد أن كل المشاحنات بين الدول يجب أن تحل بالوسائل السلمية وأننى أن تعمل الأمم المتحدة ليس فقط كمؤتمر لمناقشة مشكلات العالم ولكن كبرلمان قادر على حل المشكلات بطرق أكثر فاعلية ، وقبل هذا يجب علينا جميعاً أن نظهر تسامحاً وتفهماً أكثر فى الشؤون الدولية إن موضوعات .. كالتسامح والتعاطف هى موضوعات جوهرية بالنسبة لى ككاتب لروايات الخيال العلمى . ومنذ فترة ليست بعيدة كنت أنا وزوجتى فى لقاء ببرنامج إذاعى مع راديو السويد وسأل صحفى زوجتى عن الرسالة الرئيسية التى تحملها كتاباتى فقالت

سؤال : هل يعنى ذلك أن مؤتمر موسكو يعتبر مؤمراً
لاجساً من وجهة نظركم ؟؟

جواب : نعم بالتأكيد لقد كان المؤتمر خطوة هامة في
الاتجاه الصحيح .

سؤال : لقد زرم الاتحاد السوفيتى مرات عديدة ، ما
هى إطباعاتك عن زيارتك الحالية ؟

جواب : هناك تغيرات ملحوظة في كل مكان .. الناس
ترتدى ثياباً أفضل من ذى قبل وأشعر بوجود إنفتاح أكثر
في سلوكهم ... إن الإصلاح وإعادة البناء يكتسبان كل
يوم قوة جديدة في كل أنحاء العالم ..

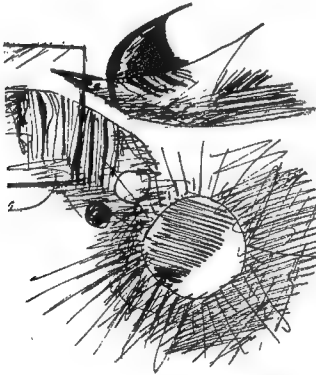
من مجلة

Soviet Literature

أن الرسالة الجوهريّة في كتاباتك فردريك هي « أنه على
الناس أن يكونوا أكثر عاطفاً وإنسانية » ... بالتأكيد أنا
لا أكون واعياً بذلك أثناء الكتابة لكننى أشعر الآن أنها
رسالة حقيقية وأنا متحمس لها بلا حدود ..

سؤال : نلمس في كلمات الكتاب ومن نص الإعلان
الخطامى المدى الكبير لما تم الإتفاق عليه للمشكلات
الحوية في الحاضر والمستقبل ، كيف تفسرون هذا
التوافق في وجهات النظر ؟؟

جواب : أعتقد أن ذلك يرجع إلى قناعتنا المشتركة بأن
مسئوليتنا لإبد وأن تؤدى بنا إلى فهم بعضنا البعض حتى
نتعاون من أجل منفعة الجميع . لقد أظهر كل المتحدثين
إقتناعاً قوياً بضرورة السلام من أجل كل الشعوب ومن
أجل الحفاظ على حضارة البشرية .



نحو منبر ثقافي حر مستقل عاطف سليمان

— لماذا ؟

— لأننا نكتب من داخل الحذاء الحديدى ، نكتب بنّا
التقاليد والقوانين البوليسية واللاديمقراطية المفروضة ضدنا
وحولنا تمسكنا وترهبنا حتى ونحن فى خلواتنا ، حتى ونحن
تغالط أنفسنا ونقول : لا يهيم النشر ...

إننا نكتب على صورة قيودنا .

لقد تحررنا فيما سبق خطوة صغيرة قوية : النشرات
والكراسات غير الدورية ، هذه الرثاءات التى أوجدناها
لتخفف دماؤنا فيها . إنها قوية لأنها تترقق بنا من قسوة
الحذاء الحديدى ، ولكنها صغيرة إذ ليس بمستطاعها أن
تقنصنا حريتها ، بل إنها ، أيضاً ، ليس بمستطاعها أن
تطمس منها ذلك .

إننا نتبيننا ، وترعانا . لا تملك إلا أن تقنصنا صفحاتها
الشريفة ، ولا تملك أن تصد عن نفسها أزماننا
الابداعية ، وسكوتنا ، وأحياناً غمرنا الشديد . وإنها
— أيضاً — موضوعاً ... عارية من أية حماية ، نعم لا يمكن
إنكار ديمقراطيتها الواضحة التى تقنصنا — داخلياً — حرية
نشر ثقافتنا بأقرب رحب . ولكنها — أبداً — لا تملك أن

— ماهذا الذى كتبت تلبسه بإبواب الصين فى
أقدامكن ؟

— أحذية حديدية ، كما ترى ، تمس أقدامنا لفظل
صغيرة ، وجيلة .

إذا ، فالأقدام الأنثوية الصينية ، سليمة التقليد العتيق ، قد
خلقت دائماً ، وأعيد خلقها على صورة قيودها . مَنْ يفكر
فى هذا الأمر يبدو له طريقاً ، وعسيراً ، ومنطوياً على
مأساة .

— ما المأساة ؟

— الحرية .

إننا نكتب . سياسة ، أدب ، نقد ، علوم إجتماعية ، ...
ونتصور دائماً أننا نمارس حرية الكتابة ، ونقول لأنفسنا :
لا يهيم النشر ، يهيم أساساً أن نكتب بأعظم قدر من الحرية
نستطيع أن نصدقه ، وأن نمنحه لأنفسنا . « نتقاضى » عن
كل القيود الموضوعية ونكتب ، فتجد أننا لم نمنح أنفسنا إلا
أقل القليل من الحرية ، ونجلس من أجل الرثاء .. رثاء
حالات التيهو التى إتنايتنا لممارسة الحرية ثم ضاعت منا
مشوكة ، مفقودة .

تتمتعنا الحرية الأساسية ؛ حرية الإبداع المطلق ، لأن هذا مرتبط بالناخ اللاديمقراطي الذي يقمعنا ويقمعنا في آن .

من يرى معنا أن جزءاً هاماً من مشكلة الكراسيات غير الدورية وعدم انتظامها وتطورها وانتشارها لا يرجع بالأساس إلى عدم القدرة على تمويل إعدادها مالياً ، ولكن إلى عدم القدرة على تمويل أعدادها إبداعياً ، وهذا قد يبدو مثيراً ، لأن من المفترض أن تكون هناك مشكلة عكسية ، أي أن تكون المشكلة في أن مادة الإبداع أكثر بكثير من أن تستوعبها الصفحات القليلة المتناثرة بشكل غير دوري ، وهذا مالا نلقه حاداً .

— ما الأمر إذا ؟

الأمر يتعلق بحالة الاحباط الإبداعي (الذي لا ينفى النظر إليه من جهة الكم فقط) . يتعلق بالفرغينا المحدقة بعقولنا جميعاً ، والتي تلزمنا الآن بأن نخطو خطوة أخرى في إغواء انتزاع بعض من حريتنا الفكرية والسياسية ، وأن نطرح على أنفسنا هذه الحركة : معركة تكوين منبر ديمقراطي مستقل للكاتب ، وأن تكف عن التحايل والاحجام عن طرح هذه القضية ، وأن تكف عن إستبدالها بـ « أمور » أخرى من طراز « جبهة سعدى يوسف الثقافية » التي ، بصرف النظر عن سداجتها أو حسن

نواياها ، لم تكن ، ولم تكن تعنى غير إعادة تنظيظ معطيات الواقع ، بصورة فوقية دون طرح أى شيء جديد بصدد إثراء هذا الواقع ، وفي الحقيقة فإن الأمر كان ، وأصبح يتعلق بضرورة الخروج من الخلاء الصينى ، لا أن نعبد ترتيب أنفسنا داخله .

ومن الواضح أن « جبهة سعدى يوسف » كانت قد بدأت من نقطة خيالية ، مفترضة وجود أشكال ثقافية حرة في البلدان العربية ، ومن ثم دعت لتكوين شكل متحد قوى من مجموع هذه الأشكال ، ناسية أو متناسية أن الفرض غير صحيح ، وأن المعركة ينبغي أن تخاض من أولها ، من أجل انتزاع كيان ثقافي حر في كل واحد من الأقطار العربية ، وأن يكون هذا بالضرورة إنجازاً شعبياً ، تعرفه الجماهير ، وتثق فيه ، وتخرسه .

وفي النهاية ليس من حق هذه الدعوة أن تتسلح عن ، أو تتجاهل ، أطروحات سبقتها ومعارك خيمنت بالفعل في ماضٍ قريب ، وكذلك ليس من حقها — في الكتابة الأولى — وضع برنامج تفصيلي ، إذ أن هذا المحدد ينبغي أن يكون إبداعاً جماعياً ، ولكن من حق هذه الدعوة إذ تطرح الشعار — والشعار فقط — أن تؤكد أن كل النوايا والأفعال التي لا تستند إلى مشاركة الجماهير وحاجتها ليست غير الزيد الذي يذهب جفاء .

نحن بحاجة إلى الفعل

لأني على ثقة ان الصديق المبدع الحسيني عبد العال ، يحبذ مثلي ان لا يتحول حوار حول قضية ما إلى مجرد مناظرة بين اثنين ، استسمحه أن أعبر مقاله (لاكاتب ديمقراطي خارج الحركة الديمقراطية الوطنية للثقافة) عدد ٣٨ أدب ونقد ، ضناً مني ومنه على صفحات المجلة ان تُستهلك طاماً بالامكان أن أسعى أنا اليه لتجاوز معنا آخرون .. وسأفعل .

أيضاً قد يوافقني صديقي عبد العال ان ثلثي مقاله وبالتحديد الجزء المرتبط بشخصي ومواقفي وقصصي — مع كل الامتنان لثقته بي — قد يكون هذا الجزء هامشياً بالنسبة للقضية ، على كل لا بأس أن أؤكد له ولنفسى قبله اننى سأظل كما عرفني الصديق في الماضي وكما أنا في الحاضر وكما سأتمسك به مستقبلاً ..

أما عن الثلث الأخير من المقال وهو (المنسيات الثلاث) التي يطرحها على الصديق
 كتنساؤلات .. فمن موقع التقدير له والاعتراف بمواقفه والاعتزاز بشخصه وصداقته فأنا مطالب قبل
 غيرى بأن أتوجه إليه لأستوضحه كل ما جاء في هذه المنسيات الثلاث بدءاً من (العسف
 اللاديمقراطي) ، وانتهاء إلى (ذلك فرمان غير الدستوري) ...

يبقى أن أرجو الصديق ان يعود الى كلمة الأستاذة فريدة النقاش (فرقة الكتاب
 الديمقراطيين) بمجريدة الأهالي رداً على خطابي المرسل إليها .

صادقاً أقول يا صديقي : كم نحن بحاجة الى الفعل وتنفيذ ما نؤمن به أكثر كثيراً من حاجتنا الى
 الكلام . وأيضاً أنت في هذا توافقي .

مصطفى الأسمر

قاص / دمياط



يصلنا من الأصدقاء ، كتاباً وقرأ ، العديد من الرسائل الخاصة ، التي ليست للنشر ، ولأنها ليست للنشر فهي عادة ماتكتز بدفءٍ وصدق عارمين .
وسوف نستأذن أصحاب هذه الرسائل ، في أن ننشر — من الحين للحين — بعضاً منها ، لما تنطوى عليه من حميمية عالية ، وأدب جميل .
إن « رسائل حميمة » ستكون نافذة حية ، لصديق النفس ورفعة الروح .
« أدب ونقد »

ما تزال هناك شموع

المصورة في ٢٥ أبريل ٨٨

الزميلة الفاضلة رئيس التحرير

وأرجو ألا تقهمل هذا كتابك بالطبع أقصد غير الاهتمام .
فالقليل من الوعي أعمى به مواجهة ضرورية الانكسار
وحجم الهزائم ولا أظنك تتكرين أن تلك مسؤولية « اليسار
بكامله » وليس فصلاً دون الآخر .

هكذا اعتبرت — ولازلت أعتبر — كتابك — السجين
دمعان ووردة — شعبة من تلك الشموع والتي تُججل
المراء أن ينشر مثل روايتي تلك — وهكذا يقول كتابك أن
مأسهل توجه الاتهامات .. ومألوس حصر الهزائم وعد
الانكسارات . هكذا .. وبالأمر فقط مرقف الرواية
(٢٠٠ صفحة) وتبولت على مرقفها . كم كنت أود أو
أحدثك أكثر من الذي كان .. ولكنني قدرت انشغالك
يوم حضرت . على كل حال لك كل التحية . وكان الزميل
حلمي قد ألمح — حسباً فهمت — إلى صعوبة نشر قصتي
التي لديكم — حلوة ملتوية — ربما لكاتبها وربما لطول
مساحتها وطلب عملاً آخرها أني مرسله ، راجياً أن يجوز
قبولاً يؤهله للنشر .

وقد ألهمت الزميل حلمي أن هذه المرحلة — السوداء
— شارفت الانتهاء ليس بفعل الحب — كما ألحمت سيادتكم
— فأنا أعتقد أنه لأحب حقيقي في وطن مهزوم ، إنما
بالطبع بفعل عوامل عديدة من اشراقات الدنيا .. وربما
كانت هذه القصص — الأفاضيص — المرسة فاتحة بالنسبة
لهذا الاحساس الجديد .

هكذا أبهر وأنا أتعامل مع الناس وكأنني أتمسك
موضع الخطي ومخطئ هذه جناحي القلب .. فعلاً .. ولتو
أدركت أنني في مرحلة مايمسونه في علم النفس بالـ re
birth أو إعادة الميلاد .. وبما أنه لا مجال لتحميل الآخرين
مغية إحباطات وفشل وهزائم لم يكن لهم فيها ذنب فإنني
فقط أربط بين حالتي هذه وبين اقترابي الخيبي — مثلاً —
من المناير الثقافية وكذا بين هذه الحالة — إعادة الميلاد —
وتغير إسمي . وبين هذه الحالة أيضاً وتحسس خطي القلب
حين استقبال الأصدقاء — أو من يسكنهم القلب حقاً
شغافه . أظنك تفهمين ماأقصد به الهزائم والانكسارات .
ولن أكتفيك سرّاً أن هنا — الانفتاح — على الدنيا مرة
أخرى أكثر ليس فقط تغيير الاسم ولا الاتجاه إلى إعادة
أدوات فن القص من توشية وغممة لغوية فقط — إن كنت
فعلت. هذا فعلاً — إنما أكثر تراجمي عن طبع رواية مكتملة
تصب جام الغضب واللغات على — الماركسيين — وأنا
أولهم بالطبع — أولهم استحقاقاً للجنة .. تراجمت عن هذا
الطقس المزدوي المحدث .. بفعل ماضي في الواقع من
شموع تبهر ضئيلة إنما مستمرة في صورة أشخاص وبشر
لازالوا يحملون قلوب بشر ولو حتى بالقليل من الوعي ..

نحية .. كل التحية لك .. ولزملاء جميعاً .. ودمت
هبة من شموع الواقع الضنين
ملحوظة : أرجو إذا أجزيت القصص للنشر عدم حذف

عبارة (يادايغ النسوان) الواردة بالقصة الثانية رغم عدم
أخلاقيتها ..
رضا البهات

أنا مرشح للمغامرة

العزيزة الأستاذة فريدة القفاش .

نحية ومحبة وسلاماً كثيراً .

وبعد

صبر كتابي الثالث الذي لن أستطيع أن أحمله وأجبه
لأهديه إليك كالعادة . ولم يكن أهدائي كتابي الأولين إليك
اجراء عادياً يتبعه المؤلفون تجاه مشاهير وكبار الكتاب . بل
كان يحمل معنى الامتنان الذي أقول عبره : شكرا كثيراً
لتي ، لقد وثقت في وهامو دليل على الوفاء بمودة ثققت .
وأنا أريد أن أقول لتي ذلك الآن .. بل أكثر لأن هذا
الكتاب « الموت يضحك » بالفعل ضحكة ساخرة من
كثيرين راهنوا على نضوى وكانوا حريصين على توصيل
إبعاءهم المثبلة لي ، وما كان يعنيني على النجاة من ذلك
الشئ ، (الذي هو شرٌ بديل نتيجة ماتانيه خركتنا الثقافية
من عبوان عليها فظ) ، ما كان يعنيني غير ثقة قلّة من طيبي
الروح مثلك ، وبعض الادراك النفسي الذي زودني به
عيلي ، ثم هذه الهادة التي بذلت اكتشف طبيعتها وفضلها
وأفانها الآن . مكنت أحوال . بالطبع ثمة ارتباك ، وثمة
مادة قوية لم تجد مايناسبها من قوة التشكيل أحياناً .. لكنني
فرح بكتابي هذا الذي أهديه إليك الآن لأنه يقول لي قبل
الجميع : « حسناً ، لأهأس .. لقد طوّقت كثيراً في حنايا
وطنك .. عندك الكثير لتقوله . استمر » . وسأستمر ..
سأدفع بمجموعتي الرابعة الى النشر في الصيف ..
وسأواصل كتابة الرواية التي دخلت فيها . ستكون
المجموعة الرابعة احترازية .. سأتم فيها منظومتي الأقصوصية
التي بدأتها في « الآن » و« رشق السكين » .. ستكون
عدد « المائة » التي خيالي منذ البداية . لقد كُتبت
بالقلم وانتظر الطرح لها شهراً في الصيف بعد اتمام
الماجستير . والأقلى ليس ضيناً .. أحس أنني ورشة قص ،
وأنتي مرشح لمغامرة في الأدب محسومة . لماذا أقول لك
ذلك ؟ لأنك أحد المساهمين القلائل في استنقاذ ذلك .
ولأطيب خاطرك لقاء ما أحس أنك لابد عانيته أو صادفته

من رزالات مرضى الحركة الثقافية لقاء تحمسك لي
كقصص وككتائب (وكأن دعم فنان ليس عملاً
جيداً) . هل أقول شكراً .. هذا قليل .. إنني أقول لك :
سأستمر . وسأحاول أن أرى أفضل وأحسن . آخر
أخباري أنني مرشح مهدياً من قبل المعهد الذي أدرس به
للدخول في الدكتوراه . وعلى عكس ماكنت أتصوره
فلزني متحمس للإكمال حيث فرص الاجازات أكثر وأطول
 مما يسمح لي بالتواجد مرتين في العام في مصر .. ثم إن
الهامش متاح للكتابة عملياً وإنسانياً وجمالياً هنا .. كثير .
(وبالنسبة أرجو ألا أكون غفلاً عندما أقول لمن يحسبها
حساباً عادياً للمجيء هنا .. ينطق المكسب والخسارة ..
أقول له ماكان واجباً أن يطلب الجبي أصلاً . فهنا يستعان
بجبل جنة .. الطيبة والبشر .. فقط لا يترك حلو ثمره إلا
من يدرك أن الأشواك يمكن عبورها وصولاً صعباً إلى
الجوهر الجميل والجميل جداً) . ثم إنني أنصرف على جانب
طريف ومدهش جداً في الطب النفسي .

ماذا أيضاً أتينا الإنسانية العزيزة الطيبة ..

لقد تكلمت كثيراً عن نفسي ..

لك مني أعز السلام ولأسرتك جميعاً .

ولك امتنان .

محمد الهزني

كيف ١٩٨٨/٣/٢٢

ملحوظة :

أسعدني أن أقرأ في الاعلان عن نشر « ملح المسافر » في
عدد أدب وتقد الأخير . أسعدني جداً هذا . شكراً لك .

وسأطلب منك ، أسفاً للإزعاج ، إذا نُشر مقال عن
« القصة القصيرة في بلد أيبها » أن ترفعي سطرًا أنكلم فيه
عن أن بعض القصصامين العرب المؤهوين يفضنون
بمشرات القصص القصيرة من أجل الحصول على لقب
روائي وبكتابة روايات ليست كذلك » . هذه جملة
عدوانية . وما دامت كذلك فهي طائلة . والظلم شر .
والشر أول ما يصيب يصيب فاعله . فليتك تنقليني من شر
انزلت ليه . وإذا لم يُنشر المقال فلزني أرضي .

■ عن سلسلة « إشراقات أدبية » صدرت للشاعر السماح عبد الله مجموعته الشعرية الأولى بعنوان « خديجة بنت الفضل الوسيط » . تتضمن المجموعة دراسة نقدية للناقدة فريدة النقاش ، التي أكدت أن السماح « ليس شاعراً مضجراً مفتعلاً كهؤلاء الذين يملأون الساحة الآن . إن في شعره ما يخلق تواصلاً حراً وفريحاً خالصاً وأسفلة ، وأكثر من كل هذا ما يمس الوجدان في الصميم » .

■ عن نفس السلسلة « إشراقات أدبية » مجموعة للكتاب الشاب محمد هويدي ، الذي رحل منذ عام ونصف . المجموعة بعنوان « من قلب الحزام » ، تتضمن عدداً من القصص القصيرة التي تركها القاص الراحل أمانة بين يدي أصداقائه . واشتملت المجموعة على دراسة للنقاد إبراهيم فصي ، أكد فيها أن عالم هويدي القصصي عالم رحيب فريد ، حرماً موته المبكر من الاستمتاع بتطوره وتميمته ، وأن هذه المجموعة صادقة التعبير عن فناني جاد أصيل .

■ « أحلام رجل يموت بطيفاً » مجموعة جديدة للكتاب وجيه الشربل ، صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة « قصص عربية » . تحتوي على ثلاث قصص طويلة هي : أحلام رجل يموت بطيفاً ، الآخرون ، مدينة بلا مسافة .

صدر للكتاب : حروف صغيرة — أمريكا في الجزائر — البترول والحربة — من هو آلان دالاس . وله تحت الطبع روايتان : حكاية شارعنا — وقائع ما حدث تقريباً .

■ « الملاك الأبيض » مجموعة قصصية للكتاب المغربي محمد زفزاف ، صدرت في سلسلة مختارات فصول ، محتوية على تسع قصص قصيرة « تحمل ملقاً

■ « أوبريت : الشحاتين » تأليف الشاعر عزت عبد الوهاب . مأخوذ عن أوبرا الثلاث بنسات ليرتولد بريث . صدر عن دار « الغد » ، بتقديم للكتاب نبيل فرج . لمرت عبد الوهاب صدر من قبل ديوان « إعراف » من الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وله تحت الطبع — من الهيئة كذلك — مجموعة قصصية بعنوان : تنويعات على رأس رجل محط .

■ « يوميات طابع بريده » ، ديوان للشاعر نعيم صبرى . يقول الشاعر في مقدمته : « عن لغة الشعر ، فإني لا أرى للشعر لغة خاصة ، والفصل في الموضوع هو الكياسة الفنية في استخدام ونحت المفردات اللغوية التي تناسب مقتضى الحال الذي تمر به » .

مشاغل على الشرقاوى

■ « مشاغل النورس الصغير » ديوان جديد للشاعر البحريني على الشرقاوى . يقدمه الشاعر بكلمة تقول :

« النورس حرف
يرفع جذر البحر على الأمواج
ويبدأ في كسر الهاء » .

صدر للشاعر على الشرقاوى من قبل : الرعد في مواسم القحط ١٩٧٥ — نغمة القلب ١٩٨١ — تقاسيم ضاحى في وليد الجبلية ١٩٨٢ — هي المحبس والأحمال ١٩٨٣ — للناسر شهادتها أيضاً أو اللبحة ١٩٨٦ .

وعلى الشرقاوى واحد من الأصوات الشعرية المتميزة في البحرين ، إذ يقدم — بجوار قاسم حداد وعلاوى الهاشمي وحلمة محبس وفوزية السندلي — نغمة هامة في لحن الشعر العربي الراهن .

وانجالات العربية . له عدة دولوين ، وترجمت بعض أعماله إلى الفرنسية . صدر له : رقصه الرأس والوردة ١٩٧٧ — ضحكات. شجرة الكلام ١٩٨١ — زهور حجرية ١٩٨٣ — فحاحة الثلث ١٩٨٥ .

ورقة بهاء بنيس

■ الشاعر المغربي المتميز محمد بنيس ، صدر له عن نفس دار توبقال المغربية ديوانه الجديد « ورقة البهاء » . صدر لبني من قبل : ما قبل الكلام ١٩٦٩ — شيء عن الاضطهاد والفرح ٧٢ — وجه متوهج عبر امتداد الزمن ٧٤ — في اتجاه صوتك العمودي ١٩٨٠ — مواسم الشرق . وله كتابان نقديان : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ١٩٧٩ — حادثة السؤال ١٩٨٥ . وترجمة رواية « الاسم العربي الجريح » لعبد الكبير الخطوبى ١٩٨٠ .

■ « امرأة تعلم » مجموعة شعرية للشاعر حامد نفادي صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب .

■ « الصعود الى القصر » مجموعة قصصية للكاتب مصطفى الأحمير ، صدرت عن سلسلة « إشرافات » . وقد كتب دراستها المرفقة الناقد سامي خشبة ، الذى رأى في الكاتب وقصصه « مفاجأة » حقيقية له باعتباره قارئاً محترفاً .

■ « الصلاة في الفيضان » المجموعة الشعرية الأولى للشاعر عادل سلامة ، صدرت على نفقته الخاصة . تحتوي على عدد من القصائد العامة ذات الملقاق الحار والبعد الإنساني الرحيب .

■ « زنايق العشق » ديوان للشاعر البحريني أحمد الشمالان . ويصدر قريباً للشاعر ديوان « الأخرى الباقى » .

■ « وردة النار » ديوان جديد للشاعر فاروق خلف صدر عن دار شهيدى للنشر . صدر للشاعر من قبل : لرهاق القنديل — الغناء بين يدي الجميلة .

■ « أتباعك عنكم فأسافر فيكم » ديوان جديد للشاعر محمد أبو دومة ، صدر عن الهيئة المصرية العامة

ونكهة لمدرسة في الكتابة الإبداعية قبل إنها انقرضت أو يبنى أن تنقرض : مدرسة النظر إلى الواقع مباشرة مع افتراض عدم وجود حواجز يقصمها ذهن الناظر بين عينيه وبين الحقيقة الظاهرة التى ينظر إليها .

« فكر » : انتفاضة الحجارة

■ الكتاب غير النورى « فكر » الذى يصدره الدكتور طاهر عبد الحكيم ، صدر العدد الجديد منه (رقم ١٢) خاصاً بالانتفاضة الفلسطينية بالأرض المحتلة ، ويحتوى على كلمة للدكتور ابراهيم حمادة بعنوان « مهلاً يا يافا » ، وشهادة للكاتب الاسرائيلى آمنون كاهليوك ، فضلاً عن شهادات من الأرض المحتلة ، ودراسة حول « الفلسطينيون في مواجهة الردع النووى الاسرائيلى » للدكتور نافع الحسن .

■ وعن دار « فكر » نفسها صدرت دراسة الدكتور سيد القمنى « أولزييس : عقيدة الخلود في مصر القديمة » ، وهى دراسة « تحاول أن تستطىق التاريخ ما تخفى وراء أحداثه الظاهرة من تأثير العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية على العقل المصرى بحيث دفعته إلى إبداع تصورات عن عالم خالده ، ونتائج ارتباط الحدث السياسى أو الاجتماعى بتطور عقيدة الخلود ومفاهيمها » .

■ « دفء لا وصف له » مجموعة قصصية للكاتب البحريني نعيم عاشور ، صدرت بالاشتراك بين دار الفارافى بيروت والمكتبة الوطنية بالبحرين .

■ الشاعر صلاح والى ، صدرت له عن سلسلة الرواية العربية بيهبة الكتاب ، رواية « نقيق الضفدع » . وهى أول روايات الكاتب الشاعر ، الذى أصدر من قبل ديوان : تحولات في زمن السقوط ، عن سلسلة مواهب بالمركز القومى للأدب .

■ « فراشات سوداء » مجموعة شعرية جديدة لعبد الله زريقة صدرت عن دار توبقال بالمغرب . وعبد الله زريقة شاعر مغربى من مواليد ١٩٥٣ بالندار البيضاء . حصل على ليسانس الاجتماع من كلية الآداب بالرباط . نشر أعماله منذ ١٩٧٣ في الصحف المغربية

للكتاب تتميز قصائده بالطابع الصوفي والاجراءات اللغوية الجادة ، والالتكاء على التراث العربى القديم .

نهروان قاسم حداد

■ الشاعر البحرينى قاسم حداد ، أصدر مؤخراً ديواناً جديداً بعنوان « النهروان » ، يتضمن — بحوار قصائد الشاعر — رؤية تشكيلية للفنان جمال هاشم . « النهروان » هو الديوان الثامن لقاسم ، حيث صدر له من قبل :

البشارة ١٩٧٠ — خروج رأس الحسين من المدفن
الخلافة ١٩٧٢ — الدم الثانى ١٩٧٥ — قلب الحب
١٩٨٠ — القيامة ١٩٨٢ — انتباعات ١٩٨٢ — شطايا
١٩٨٣ .

وله تحت الطبع : عزلة الملكات (دار فكر بالقاهرة) — يمشى مغفوراً بالوعول (دار توبقال بالمغرب) .

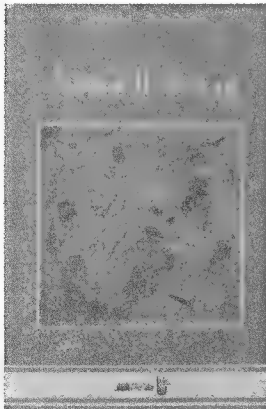
ثلاثية بدر الديب

■ دفعة واحدة ، وبعد صمت طويل ، صدر

للكاتب بدر الديب ثلاثة كتب : الأول هو « تلال من غروب » عن روز اليوسف ، والثانى هو « السنين والطلسم » عن دار المعزف ، والثالث هو « كتاب حرف الحياء » عن دار المستقبل العربى . والكتب الثلاثة هى « نصوص أدبية » شعرية نثرية ، قطع من الأدب الجميل فى الدين والفن والسياسة والجنس والحب والفلسفة والجمال والتاريخ .

الغريب أن أغلب هذه النصوص قد كتبت منذ نحو أربعين عاماً ، منذ ١٩٤٨ ، وهذا ما أشار إليه الكاتب نفسه فى تصديرها ، وما أشار إليه الروائى إدوار الخراط فى تقديم كتابه « تلال من غروب » .

■ الديوان الثانى للشاعرة البحرينية منى غزال صدر بالقاهرة : بعنوان « رماد السنبلة » ، كتبت قصائده بين عامى ٨٤ — ٨٦ ، وقدم رسومه الفنان التشكلى عدلى رزق الله . التجربة الطريفة فى الديوان ، أنه مصحوب بشرائط كاسيت سجلت عليه الشاعرة قصائدها بصوتها ، مصحوباً بنأى محمود عفت .



لقد فتحت الانتفاضة أمام العرب آفاق البدائل العديدة لسياسات التسليم بالامر الواقع والانتظار . و أكلت للذين أصبح دورهم التاريخي التشكيك المستمر بقدرة العرب على مواجهة تحديات الحاضر الكثيرة والخطيرة أن الأمة العربية لم تفقد نوابضها الروحية والمعنوية القوية أبداً ، وأنها ما زالت تنطوي على منابع لا تنفد للمقاومة والمجاهدة والانتصار .

ان من أروع صفحات اللحظة الراهنة التي يعيشها الاحرار في الوطن العربي والعالم مشهد هذا الشعب الفلسطيني يكشف عن نفسه كم بقي سليم الجوهر والارادة ، متمسكا بأرضه ومستقبله وتراثه ، غير آبه لوطأة الكيان الصهيوني ومظالمه ولتفاوت ميزان القوى وللتقصير العربي ومحاولات الاحتواء ومصادرة القرار الوطني .

لقد أنهت هذه الانتفاضة العارمة حقبة كاملة من اليأس والقنوط والتسليم شملت قطاعات واسعة من الأمة ، كما نقلت حركة التحرر العربي ، القومي والانساني ، ضد الصهيونية وإرادة السيطرة الأجنبية والنفوذ الاستعماري الى مرحلة جديدة .

وفي مواجهة الصهيونية التي تمثل ، فكرة وحركة ، تحديا للوجود العربي كله وتنطوي على مشروع بناء ثقافة « مضادة » لثقافة الحرية والحق . وقفت الأمة العربية تقدم التضحيات الجسيمة للدفاع عن وجودها وعن القيم الانسانية والروحية والحضارة التي تجسدها .

وعلى طوال مسيرة الكفاح العربي الحديث ، كانت الأمة العربية تجد في مواجهتها دائما الولايات المتحدة الأمريكية التي لم تنفك عن وضع كل ثقلها وكل إمكانياتها في خدمة الصهيونية وضد إرادة التحرر العربي في كل الأقطار ، مجسدة بتحالفها الاستراتيجي مع اسرائيل قصة العداء الاستعماري التاريخي لأمتنا وللشعوب المضطهدة كافة . فما تركت الولايات المتحدة فرصة دون أن تحاول ربط الأمة العربية باتفاقات ومعاهدات مذلة . وقد ازداد نشاطها مؤخرا من أجل ابتكار الوسائل المهدفة الى محاصرة الانتفاضة الفلسطينية وإجهاض واحدة من أبرز وأنبأ علام الصحوه العربية الحديثة .

ان هذه الانتفاضة العظيمة تمثل حلقة في سلسلة متصلة الحلقات من نضال شعب فلسطين العربي ، ولكنها الحلقة الأكثر صلابة وتوهجا منذ حرب ١٩٦٧م . فقد تميزت بعمومها أرض فلسطين قطاعا وضاة ووطنا محتلا منذ عام ١٩٤٨م ، وهضبة الجولان ، كما تميزت بشمولها مختلف قطاعات الشعب في وحدة وطنية رائعة ، وباستمراريتها من خلال آلية عمل محكمة في إطار منظمة التحرير الفلسطينية الممثل الشرعي والوحيد لشعب فلسطين بمجموعه ، واضعة نصب عينها هدف التحرير العظيم . وما أروع القيم التي جسدتها هذه الانتفاضة من إيمان بالحق وتمسك بالوحدة ووعي للظروف الخبيطة وتمثل لروح العصر ومعرفة بالعدو ، بجوانب قوته وضعفه وتوطيد للنفس على متطلبات صراع النفس الطويل وثقة بمجيء النصر . لقد كانت هذه الانتفاضة العظيمة التعبير الاقوى عن حالة الصحوه العربية في مواجهة التحالف الاستراتيجي الصهيوني الامريكي . وقد باتت معالمها ترسم في أعقاب الغزو الاسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢ ، واتسعت بفضل اتصال المقاومة الشعبية

الباسلة في لبنان والجهود الشعبية العربية المتضافرة في شتى الأقطار العربية لمواجهة التغلغل الصهيوني وخطط الاستسلام على الوطن العربي .

وقد شملت انجازات هذه الانتفاضة المباركة مختلف ساحات الصراع العربي الصهيوني ، وأصابت معسكر العدو بالدخول . ودفعته إلى الحيرة والتخبط والايغال في السقوط في مهوي ممارسات العنصرية واقتراف الجرائم ضد الانسانية ، بعد أن أدرك عجزه عن مواجهة الحقائق الجديدة التي جسدت الانتفاضة ، وفي مقدمتها حقيقة التصميم القاطع لشعب فلسطين على تحرير وطنه واسترجاع كامل حقوقه .

أن الحرب الشعواء التي يشنها العدو الصهيوني منذ بداية الانتفاضة على شعبنا الفلسطيني في الوطن المحتل والتي أطلق عليها « الحرب السابعة » ووصفها بأنها أخطر حرب خاضها الكيان الصهيوني حتى الآن ، وما زالت مستمرة منذ شهور طويلة ولا تزال الولايات المتحدة الاميركية تقدم له فيها كل دعم مادي ومعنوي ، وذلك في محاولتها لإنقاذ الاستراتيجية الصهيونية الاستعمارية ، التي وضعتها الانتفاضة ، في مأزق صعب ، والقائمة على تحويل إسرائيل الى قاعدة عسكرية ثابتة في المنطقة لا تستهدف شعب فلسطين فحسب وإنما تستهدف الأمة العربية نفسها ووطنها العظيم .

إن الامبريالية الاميركية ما زالت تحلم وتخطط لغرض التبعية الكاملة على أمتنا والسيطرة على مصيرنا ومقدراتنا في سبيل الحيلولة دون وحدتنا القومية ودون تمتيننا المستقلة وتقدمنا الاجتماعي .

وإذا كان من المؤكد أنه لا خيار لأمتنا غير هزيمة هذه الاستراتيجية والانتصار في هذه الحرب المعلنة علينا ، فمن المؤكد أن الانتفاضة قد فتحت الطريق واسعاً أمام تحقيق هذا الهدف بما أبرزته من سقوط الرهان على الولايات المتحدة في أية محاولة لإيجاد حل للصراع يضمن حقوق شعب فلسطين ومن انهيار لنظرية الأمن الاسرائيلية التقليدية ، وبقطعها الطريق على كافة المحاولات الرامية إلى السير في نهج كيب ديفد ومعاودة عام ١٩٧٩ .

أن الانتفاضة في الارض العربية الفلسطينية ليست انتفاضة الشعب الفلسطيني فقط وإنما هي التجسيد الأعمق لروح المقاومة الفلدة لدى الشعب العربي بأجمعه . وكما كانت محاولات القضاء على الثورة ومنظمة التحرير الفلسطينية ترمي أيضاً إلى تكريس الأوضاع السياسية الراهنة في المشرق العربي ، وبالتالي إلى ضمان التصفية النهائية للحركة الشعبية والقومية العربية فإن الإلتحام بالانتفاضة الفلسطينية وتأمين شروط استمرارها يشكلان اليوم قاعدة التحرر والتقدم في الوطن العربي بأجمعه .

أن المثقفين العرب وهم يقفون بإجلال امام أرواح شهداء الانتفاضة ومن بينهم القائد البطل أبو جهاد ، وتضحيات أبنائنا في مواجهة الاحتلال العنصري ، واذ ينطلقون من التزامهم بقضايا أمتهم واستشارهم مسؤولياتهم في ضمان استمرار مقاومة الشعب الفلسطيني وثورته الباسلة ، واذ

يعززون ثقتهم بالثورة الفلسطينية وبقيادتها المثلثة بمنظمة التحرير الفلسطينية يؤكّدون :

• نقتهم بقدرة أمتهم على تحقيق النصر في هذا الصراع العربي الصهيوني الذي أكّدت إسرائيل بممارستها أنه كان ولا يزال صراع وجود .

• ومن هذا المنطلق فإنهم يدرّكون أهمية توطيد العزم على خوض صراع طويل الأمد وأهمية أن لا يكون تحقيق أية حلول أو تسويات جزئية ومرحلية لاسترجاع بعض الحقوق الفلسطينية في فلسطين المحتلة على حساب مصادرة الحقوق الكاملة والثابتة للشعب الفلسطيني في وطنه المحتل .

• ضرورة صياغة استراتيجية عربية موحدة في مواجهة التحالف الاسرائيلي الاميركي تُحشد لها جميع الطاقات العربية وتوظّف من خلالها كل الاوراق التي بأيدينا وتتكامل فيها المقاومة الشعبية مع الحرب النظامية ، وتفتح فيها للمقاومة جميع الحدود .

• دعوة الدولة العربية إلى تحمل مسؤولياتها في تأمين انتصار الانتفاضة ومطالبة الحكومات العربية التي أخلّت بهذه المسؤوليات بدرجات مختلفة خاصة من خلال المحاولات الممثلة في مصادرة القرار الفلسطيني والحلولة دون التعبير الشعبي عن الالتحام بالانتفاضة ، وقمع التظاهرات ، بإصلاح سياستها ، وإزالة العوائق التي تحرم الشعب العربي في كل أقطاره من حقه في التعبير عن تضامنه مع أخواته المكافحين في الارض المحتلة وإطلاق سراح المناضلين الفلسطينيين المعتقلين وضمان الحضور الحي والكامل للشعب العربي في ساحة المواجهة ، كما تطالبها بالافراج عن جميع المعتقلين السياسيين العرب واحترام الحقوق والحريات الاساسية وفي طليعتها حرية الرأي وتأكيد قيم الممارسة الديمقراطية لجميع المواطنين وتوفير كل امكانيات الصمود ومواصلة الكفاح الفلسطيني والعربي .

• العمل على رصد محاولات التغلغل الصهيوني في وطننا العربي ومواجهتها ، وفضح ارهاب الدولة الاسرائيلية والجرائم الصهيونية العنصرية باعتبارها جرائم ضد الانسانية توطئة شاكمة مقترفيها باعتبارهم مجرمي حرب ، واحباط المحاولات الصهيونية الرامية إلى إلغاء القرار الصادر عن الأمم المتحدة باعتبار الصهيونية شكلا من أشكال العنصرية ، ومطالبة الاسرة الدولية بجعله أساسا لسياستها تجاه الصهيونية العالمية ودولة إسرائيل .

• ضرورة التعبير العملي رسميا وشعبيا عن رفض السياسة الاميركية الداعمة لاسرائيل والمتحالفة معها والمعادية للقضايا العربية ، والمشجعة على انتهاكات حقوق الانسان في الارض المحتلة وعلى تعطيل كل الجهود المبذولة لاقامة السلام والعدل في المنطقة العربية . وذلك بهدف إجبار الولايات المتحدة على تغيير سياستها والاعتراف بحقوق شعب فلسطين .

• تقديرهم للمبادرات الشعبية التي انطلقت في أنحاء مختلفة من العالم لدعم الانتفاضة ، وتحتهم لجميع القوى العالمية الصديقة التي أظهرت تعاطفها معها ، وهم يدعون مجلس الأمن الدولي الى التدخل بجميع الوسائل من أجل وقف عمليات انتهاك حقوق الانسان التي تمارسها

اسرائيل في الاراضي الفلسطينية والعربية المحتلة ، والاشراف على تنفيذ أحكام الاتفاقيات الدولية المتعلقة بالاحتلال وبخاصة اتفاقية جنيف الرابعة والعمل على الانهاء الفوري للاحتلال الصهيوني للأراضي العربية .

● وهم إذ يقدرّون موقف الكثير من وسائل الاعلام الغربية التي نقلت بأمانة صور عننة الشعب العربي الفلسطيني في الأرض المحتلة ، يذكرون المجتمع الدولي ، وبشكل خاص الدول الغربية التي ساهمت بدرجات مختلفة في إقامة إسرائيل وفي نكبة شعب فلسطين ، بمسؤوليتهم ، ويدعونهم إلى ممارسة الضغوط المختلفة والتدخل الفوري من أجل وقف الانتهاكات الصارخة لحقوق الإنسان في الأرض المحتلة وتحقيق المطالب المرحلية للانتفاضة الفلسطينية .

● تقدير مواقف القوى والدول المؤيدة لقضايانا ولا سيما الاتحاد السوفياتي وتعزيز الصداقة معها ، وطرح الحقائق الجديدة التي أوجدتها الانتفاضة عليها ، ودعوتها لتطوير مواقفها ومساندتها لكفاح الشعب العربي الفلسطيني وكشف المخططات الصهيونية الرامية إلى المساس بقيم التضامن الانساني التي تجسدها سياساتها من خلال موضوع الحجرة اليهودية والتعويضات .

● دعوة كل القوى الشعبية والوطنية العربية، على مختلف اتجاهاتها الفكرية إلى استلهام روح الانتفاضة في نشر أسلوب الحوار الوطني الديمقراطي داخلها وفيما بينها ، وفي التشديد على الوحدة الوطنية والقومية ، وتحصين المجتمع ضد النزاعات الطائفية والعشائرية والتقسيمية وفي السعي إلى إطفاء بؤر الحروب الأهلية العربية ، وضمان وحدة لبنان الوطنية واستقلاله وحرية ، وفي الدعوة والعمل على إيقاف الحرب الايرانية العراقية وتوجيه كل الجهود نحو معركة تحرير فلسطين .

● دعوة المثقفين العرب إلى الارتفاع إلى مستوى المسؤولية السياسية والاخلاقية والوطنية وإلى استلهام قيم الانتفاضة في إبداعهم ، واغناء وتعزيز الشخصية الثقافية العربية والإسلامية ، وحماية الثقافة القومية وتوسيع دورها في مواجهة الغزو الثقافي الاجنبي .

● يبيون بجميع أبناء الأمة العربية للانخراط في حركة التضامن والتأييد والدعم المادي والمعنوي والواسع للانتفاضة الشعبية والوطنية في الأرض المحتلة . ويناشدون جمهور المثقفين القيام بمسؤوليتهم ، أيها وجدوا ، في المبادرة إلى التعبئة الوطنية وتكوين لجان المساندة والتضامن مع الشعب الفلسطيني من أجل تحقيق الانتصار للانتفاضة الفلسطينية المجيدة وتمكين الشعب الفلسطيني من تقرير مصيره وإقامة دولته المستقلة على أرض وطنه بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية ممثله الشرعي الوحيد .

صنعاء في ١٤ يونيو ١٩٨٨

ثورة يوليو والثقافة

د أحمد أبو مطر

هذه السطور مجرد خواطر سريعة عن دور ثورة يوليو في الثقافة في مصر ، فهي لا تعتمد على مصادر أو مراجع ، ولا توثق ، بقدر ما تقدم انطباعات هي في الغالب رصد من الذاكرة للتأثير العظيم الذي أحدثته هذه الثورة في مجرى واتجاه الحركة الثقافية في مصر . وإذا كانت كافة الثورات قد أحدثت تأثيراً وتبدلاً في حركة الثقافة في بلدانها ، فإن هذا التأثير كان في مصر أكبر وأوسع ، نتيجة التوجهات السياسية الجذرية التي أحدثتها ثورة يوليو في علاقة مصر كدولة مركز ، بمحيطها العربي . في بداية الثورة ، كان زعيمها جمال عبد الناصر ، ما يزال دون اللحظة التي تحسم توجهه السياسي ، وما يعقبه من خطوات مادية على الأرض ، بدليل أنه في كتابه (فلسفة الثورة) حدد دوائر ثلاث لحركة مصر والتأثير الفاعل فيها ولها ، وهي الدوائر الإسلامية ، والدوائر الأفريقية ، والدائرة العربية . وقد كان هذا عائداً لثقل مصر في هذه الدوائر كافة . فعلى الصعيد الاسلامي ، كانت مصر — ومنذ زمن أبعد — ذات ثقل خاص : فهي دولة إسلامية تتمتع بنفوذ خاص نتيجة الوزن الفكري للأزهر الذي درّس وخرّج الغالبية العظمى من الوعاظ والأئمة في مختلف أنحاء العالم الاسلامي ، و منذ الفتح الاسلامي لمصر ، وهي ذات حظوة إسلامية ، بدليل هذا التواتر البعيد الأمد في إمداد مصر للكعبة المشرفة بكسوتها السنوية في موسم الحج . أما في الدائرة الافريقية ، فمصر من الدول الأفريقية الكبيرة ، وامتدادها الطبيعي والبشري مع السودان جعل وزنها

أساسيا ، ودورها فاعلا ، ووقوعها مع دول أفريقية أخرى على امتداد نهر واحد هو نهر النيل ، جعل المصير واحداً لهذه الدول ، كما أن الاستقلال المبكر لمصر أدى إلى اضطلاعها بدور واضح في دعم الدولة الأفريقية المنطلقة للاستقلال . إن تأثير هاتين الدائرتين الاسلاميه والأفريقيه ، وشدهما مصر ، جعل عبد الناصر ، يعتبرهما ذات تأثير في سياسة مصر ، الى جانب الدائرة العربيه التي هي الأساس في انتماء مصر . وإذا كانت حرب فلسطين عام ١٩٤٨ ، ودخول الجيش المصري الحرب ، ووجود جمال عبد الناصر وعدد من الضباط الأحرار في هذه الحرب ، ومعايشتهم للدور الهزيل الذي قام به الجيش المصري ، نتيجة سياسة القصر ، وفضيحة الأسلحة الفاسدة ، قد أدى الى تخمر فكرة الثورة ، فإنه بعد نجاح هذه الثورة عام ١٩٥٢ ، كان لابد من هزات أخرى لتجعل قيادة الثورة تحسم خيارها وانتماءها لصالح الدائرة العربيه التي هي الأساس في تكوين مصر وتوجهها .

وربما يدعو للغربة الآن ، عندما نذكر أنه حتى السنوات القليلة التي سبقت الثورة ، وسنوات أقل جدا بعد نجاحها ، كان بين كتاب مصر ومفكرها من يكتب عن (الأمة المصرية) ، ومن يكتب عن (الخليج الفارسي) ، وجاء العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ ، واحتلال العدو الصهيوني لقطاع غزة ، لفترة ثلاثة شهور تقريبا ، وما صاحب هذا العدوان من ردود فعل عربية مناهضة للعدوان ، ومؤيدة لمصر ، وقيادتها الثورية الشابة ، مما أثر في وجدان القيادة ، وجعلها تتأكد أن المحيط العربي هو محيط مصر وثورتها . ولا نقاش الآن في أن الاعتداءات الاسرائيلية على قطاع غزة عامي ١٩٥٤ و ١٩٥٥ ، كانت من الأسباب التي جعلت عبد الناصر يكسر احتكار السلاح ، ويوقع صفقة السلاح التشيكية . وليس غريبا أن نذكر الآن أنه بعد العدوان الثلاثي بعامين ، قامت أول وحدة في تاريخ العرب المعاصر بين سوريا ومصر في عام ١٩٥٨ ، لأسباب لها علاقة بأمن المحيط العربي ، إذ كانت التهديدات الاسرائيلية والتركيه لسوريا آنذاك ، من العوامل التي عجلت في قيام هذه الوحدة . وبقيام هذه الوحدة ، وبدء مصر في مد يد المساعدة لكافة حركات التحرر الوطني في العالم العربي ، ترسخ دور مصر في محيطها العربي ، وترسخت فكرة العروبة في مصر ، وكانت هذه التحولات السياسية التي أحدثتها الثورة في مجرى الحياة السياسية المصرية ، من أهم التحولات التي انعكست في مجرى الثقافة في مصر .

انفتحت الثقافة المصرية بعد ذلك على الحياة العربية بمختلف تواحيها ، فإذا بالقضايا العربيه الساخنة أو متحديدا قضيتي الجزائر وفلسطين ، تصبحان هما أساسياً في نواحي الابداع والثقافة في مصر ، في المؤلفات السياسية ، والسينا ، والمسرح ، والشعر ، والفن التشكيلي . وليس مبالغة أنه لولا انعكاسات التطلعات والطموحات العربيه لثورة يوليو ، ودعمها اللا محدود لثورة الجزائر ، لما شهدت السينا المصرية آنذاك الفيلم المشهود (جميلة بوحيرد) عن إحدى بطلات النضال الجزائري ، ولولا هذه التطلعات والطموحات ، وترسخ فكرة العروبة والارتباط بالمحيط العربي ازاء خطر واحد ومستقبل واحد ، لما شاهدنا وقرأنا هذا الكم الكبير والنوعى للكتابات والابداعات المتعددة عن القضية الفلسطينية ، وتحديدا بعد اندلاع المقاومة الفلسطينية المسلحة

عام ١٩٦٥ . لذا ففى رأى أنه من أهم إنجازات ثورة يوليو فى مجرى الثقافة فى مصر ، انفتاح الثقافة على القضايا العربية ، وتغلغل هذه القضايا بأبعادها النضالية والانسانية فى وجدان الكاتب والمبدع المصرى ، وفى العشرين عاماً الأخيرة ، وبالذات القضية الفلسطينية بأبعادها الوطنية المختلفة .

ونتيجة هذا التأثير ليس مبالغة ولا مجاملة أن نرصد بعض المظاهر عبر التساؤلات التالية :

● هل هو مصادفة أن أكبر عدد من المثقفين والكتاب والمبدعين العرب ، قدموا الى الاردن قبل عام ١٩٧١ ، لمعايشة الثورة الفلسطينية عن كتب ، كان من مصر ؟

● هل هو مصادفة أن أهم التحركات التى حدثت لدعم صمود المقاومة الفلسطينية فى حصاد العدو الاسرائيلى لبيروت عام ١٩٨٢ ، كانت فى مصر وفى نطاق كتابها ومثقفها ومبدعيها ، وأن الوفد الفنى والابداعى العربى الوحيد الذى وصل الى بيروت أثناء حصارها كان من مصر ؟

● هل هو مصادفة هذه المقاومة الشرسة العنيدة للشجاعة فى كتاب مصر ومثقفها ومبدعيها ، لكافة أنواع التطبيع فى العدو ، مما يجعل المراقب الموضوعى يقرر أنه رغم مرور عشر سنوات على معاهدة الصلح مع العدو ، فإن هذا العدو لم يحقق فى الساحة المصرية سوى وجود عدد من الموظفين فى طابقتين بأعلى إحدى بنايات القاهرة ، وسط حراسة مشددة ، وخوف وذعر دائمين ، خاصة بعد أن تطور هذا الرفض الشرس للتطبيع لدى بعض المناضلين الى استعمال السلاح والقنابل ضد هذا الوجود الاسرائيلى المخلود ؟ .

● هل هو مصادفة أن أوسع وأجراً تأييد لانتفاضة الشعب الفلسطينى فى الأرض المحتلة الآن ، يجرى فى الساحة المصرية ، وعلى يد الكتاب والمثقفين والمبدعين والصحفيين ، وهم الذين شكلوا اللجنة الوحيدة فى العالم العربى بأسم (اللجنة الوطنية المصرية لدعم الانتفاضة الفلسطينية) ؟

فى رأى ، أن كل هذا وذاك ، ليس مصادفة ، إنه وجه من وجوه تأثير ثورة يوليو فى الثقافة فى مصر ، حيث فتحت الثقافة بفعالياتها المختلفة على الحياة العربية ، فعادت مصر لتكون كما كانت دوماً المركز والنقل . وهذا وحده يفسر لإصرار العدو الاسرائيلى وحلفائه الامريكيين ، على التركيز على مصر لسلبها عن محيطها العربى .

مركز مصر للفن والشيء لرفع بكفر الدار

انتاجنا

بغزو الأسلوب العالمية

ويوفر

للشراء المصري احتياجاته من
أرفق الملابس الجاهزة والأقمشة



المصانع
بكفر الدار
والحسنية
وكرم حمادة

الإسكندرية

٤٩٢٠٨٧٤

٤٩٢٠٨٧٥

٤٩٢٠٩٦٣

٤٩٢٠٩٦٤

كفر الدار

٩٠٢١١٦/٩٠٢٦٢٤/٩٠٢٥٧٧

٩٠٣٧٨٧/٩٠٣٧٢٩/٩٠٣٧٦٤

تلكس ٥٤٠٩٢ م. اسكندرية

٥٥١٢٧ كفر الدار

فاكس ٩٠٣٧٤٢ كفر الدار



Bibliotheca Alexandrina



0530725